



Secolul 20

282-283
1988



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALINA LEDEANU

COPERTA:
VIORELA MĂRGINEAN
« Speranța »



Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

282-283

6-7 • 1984

SUMAR

JORGE LUIS BORGES

MARIN SORESCU: *Borges — un personaj de Borges* • Marrakech 1984 —
Dialog cu Jorge Luis Borges, în exclusivitate pentru « SECOLUL 20 » • 4
JORGE LUIS BORGES: *Un trandafir și Milton, Adam Cast Forth, Edwigkeit,*
Everness, James Joyce, Luda umbrei, Luna, poeme în tălmăcirea lui
Marin Sorescu • 12

JORGE LUIS BORGES • ADOLFO BIOY CASARES: *Scurte istorii*
ex:raordinare, tălmăcirii de Cristina Hăulică • 17

cu imagini de VIEIRA DA SILVA, JEAN AMADO și ION BITZAN

MARCEL SCHWOB

MARCEL SCHWOB: *Biografii imaginare (Erostrat incendiatorul; Sufruh*
geomantul), în românește de Alina Ledeanu • 33

ALINA LEDEANU: *Marcel Schwob, un precursor* • 39

MIRCEA ELIADE

ANDREI PLEȘU: *Axa lumii și «spiritul locului» — Componenta sud-est*
europenă a gândirii lui Mircea Eliade • 43

BUCUREȘTI CAPITALĂ A PRIETENIEI

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: **RENÉ MAHEU, YEHUDI MENUHIN, DAVID OISTRAH, ALEXEI BATALOV, ALDO NICOLAJ, KRZYSZTOF PENDERECKI, MARCEL BATAILLON, GEORGES DUBY, A. J. GREIMAS, ALF LOMBARD, SIR ROBERT MATTHEW**

Întâlniri pe meridiane românești, evocate de:

VALENTIN LIPATTI, CRISTIAN POPIȘTEANU, ANATOL VIERU, RADU COSĂȘU, FLORIAN POTRA, AUREL STROE, ANDREI IONESCU, RĂZVAN THEODORESCU, IRINA BĂDESCU, IOAN COMȘA, AURELIAN TRIȘCU • 49

DAN HĂULICĂ: *Oiseaux, chimères toniques... notes sur la peinture de VIOREL MĂRGINEAN*

cu 14 imagini din opera pictorului

PRIETENI AI ROMÂNIEI JACQUES LASSAIGNE

UN HOMMAGE INTERNATIONAL: LE CONGRÈS A.I.C.A. DE 1983

DAN HĂULICĂ: «L'histoire doit être grande ou ne pas être» • 83

GUY WEELEN: *Portrait symbolique* • 86

ALFREDO BOULTON: *Un testimonio latinoamericano* • 87

RAOUL-JEAN MOULIN: *Pour sauver Jacques Lassaigue* • 88

EVOCĂRI ȘI RESTITUIRI ÎN ORIZONTUL VALORILOR ROMÂNEȘTI

ALEXANDRU ROSETTI: *Creion* • 92

CAMIL PETRESCU: «...un fanatic francez și un prieten al nostru» • 93

JACQUES LASSAIGNE: *Cronica artistică (Despre critica de artă — Henri Catargi)* • 95

BARBU BREZIANU: *Parabola unei identifiări* • 98

CÎNTECE ALE MORTULUI DIN GORJ... CHANTS DU MORT

Culese de Constantin Brăiloiu—versiunea franceză de ILARIE VORONCA și JACQUES LASSAIGNE • 105

PAUL PETRESCU: *Istorie și simbolistică în arta populară a evreilor din România (cu imagini ale unor vechi cimitire evreiești din Moldova)* • 117

DIMENSIUNI CANADIENE

FERNAND OUELLETTE

FERNAND OUELLETTE: *Ciocîrlia, Aprilie, În seara aceasta, Trecere, Ianuarie, Pasărea neagră, Fericirea, Balanța, Istoria, Zeli, Numele, Verbul, Viitorul, Mormîntul lui Ovidiu, Supraviețuitorii, Nebunia, poeme în tălmăcirea lui Ștefan Aug. Doinaș* • 130

FERNAND OUELLETTE: *Poezia în viața mea, în românește de Ștefan Aug. Doinaș* • 137

FERNAND OUELLETTE: *Pornind de la Novalis, în românește de Alina Ledeanu* • 144

FERNAND OUELLETTE: *Moartea vie, fragment de roman, în românește cu o prezentare de Alina Ledeanu* • 150

REVISTA CANADIANĂ «VIE DES ARTS»

MIHAI ISPIR: *Punți către lume — «Vie des arts»* • 155

CRONICA TRADUCERILOR

GHEORGHE GRIGURCU: «*Baudelairianul*» *Leopardi în versiunea Eta Boeriu* • 167

BORGES

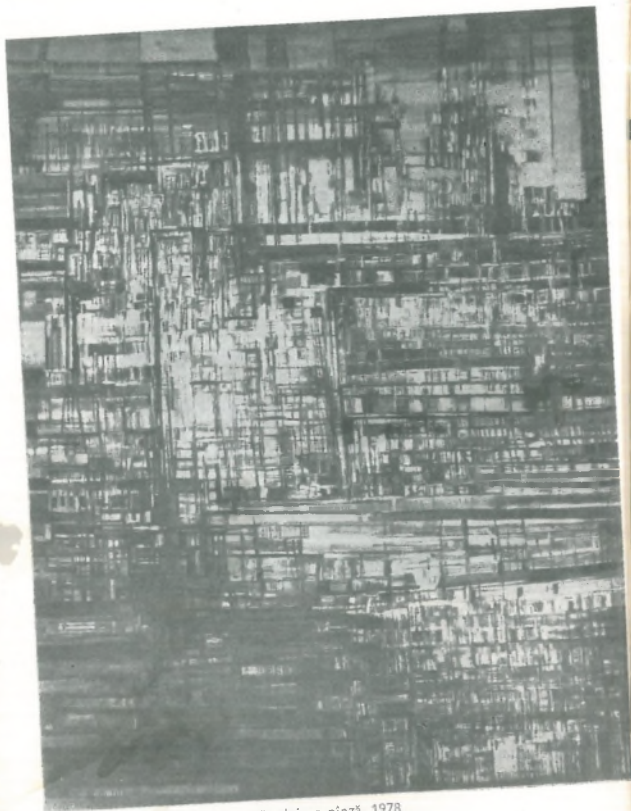
UN PERSONAJ DE BORGES



MARRAKECH — 1984

ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU

Secolul20



VIEIRA DA SILVA, Nocturnă, ulei pe pânză, 1978

Dialog cu JORGE LUIS BORGES

Un om călăuzit de un baston pe semne fermecat, de vreme ce umbli de mult timp cu el și vede. Bastonul a contemplat până acum și i-a povestit jumătate din glob. Ba ce zici: trei sferturi, cinci sferturi, că l-a investigat și haloul ceresc! Înalt, drept, la cei optzeci și patru de ani, întotdeauna elegant îmbrăcat, cu cravată, gata parcă să se prezinte la o ceremonie simandicoasă... Borges călătorește. Lumea aceasta dacă nu-i tocmai o recepție — este un spectacol. Deschizi o ușă și calci în miracol; dai colțul unei străzi sau unui continent și ești altul. Traducind în limbaj mitic românesc, am spune: un căutător veșnic de tinerete fără bătrânețe, care tot intră și iese din Valea Plingerii, obosind fantasticul și năucind realitatea. Mai ales poteciile înclinate, greu accesibile, dibuite în clipe ferice de magi, profeți, poeți, filozofi, i-au înboldit, curios, pasul. Vestimentația « burgheză », de salon, este o capcană — un mod de a-l face neutru, pentru a avea intrare liberă chiar și în cotloanele cele mai fantastice, ca un ambasador al rațiunii și spiritului iscoditor, acreditat pe lângă misterele și întâmplările încărcate de inedit și magie. Ființa sa, fragilă și oșelită totodată se lasă, în drumeții, îmbibată de cât mai mult concret: peisaj, întâmplări, figuri, mutre. Niște pinze de realitate care îl învăluie, producând, la atingere, un fel de extaz al simțurilor. I-am văzut de multe ori chipul luminat de un zîmbet de copil uluit. Trebuie să fie un om trist, deși în jurul lui plutește ceva ca o fericire, un fel de halou luminos, pe care gîndirea miraculoasă l-a fabricat zilnic, și care îi ține și de urt.

— Uite-l pe Borges! Cel de la masa aceea nu este Borges? Îi întreb pe prietenii cu care dejunez.

— Ba da. A sosit azi dimineață din Italia. E într-adevăr el.

E cu Maria Kodama, prezentă atît de caldă și de prevenitoare. Stau la o masă izolată, în fundul sălii. Invitat de onoare la toate marile festivaluri de poezie, numele său pe lista participanților pare mai degrabă o fantezie a organizatorilor sau un truc pentru a atrage alte personalități. Și cînd Borges apare, dintr-odată, poeții se freacă la ochi și nu le vine să creadă. Congresul poezilor, ajuns la a șaptea ediție, prin strădania unui comitet internațional și cu marele consum de energie organizatorică al lui Mimmo Morina, l-a avut anul acesta președinte pe poetul senegalez Leopold Sédar Senghor. Fostul președinte al Senegalului, și înainte de aceasta fostul profesor de greacă și latină, ceea ce vrea să zică erudiție și disciplină, a imprimat lucrărilor un caracter de mare seriozitate — Dezbateri pe secții... Adevărate dezbateri!

Printre participanți: Juan Octavio Prenz, Estéban Petkovich, Rubén Vela (Argentina), Maurizio Cucchi, Roberto Sanesi, criticii Giancarlo Vigorelli și Lorenzo Mondo (Italia), Eugenia de Andrade și Casimiro de Brito din Portugalia, Östen Sjöstrand (Suedia), Luis Jiménez Martos și Justo Jorge Padrón (Spania), Titos Patrikios (Grecia), Eugène Guillevic, Georges Emmanuel Clancier (Franța), Evgheni Dolmatovski și Anatoli Madiarov (URSS).

Borges a onorat dezbaterile noastre cu vorba și cu tăcerea sa.

SORESCU: Cum ați dormit, domnule Borges? Se doarme bine în Africa? Ridică ochii limpezi și mă privește, ca și cum m-ar vedea. E dimineață. Marrakech-ul trimite în camera de hotel o lumină gălbuie de Sahară — răsărit de soare multiplicat pe cristalele de nisip și filtrat de palmierii foarte înalți, ajungând cu pământul pînă la ferestre.

BORGES — Visam că sint într-un hotel din Buenos Aires, în partea de sud a orașului. Și cînd m-am trezit am auzit muzicîn. Știti ce spune?

B — «Nu există decît un Dumnezeu și Mahomed e profetul său».

B — Asta am auzit. Și mi-am dat seama că nu sint la Buenos Aires. Se doarme bine în Africa... (I-a plăcut întrebarea) E o rezervă de animale pe aici, pe undeva... Nu știți cam pe unde vine?

B — Departe... în Atlas înalt... la cîteva sute de kilometri.

B — Credeam că e prin apropiere. Am adormit gîndindu-mă c-o să aud răgete...

B — De lei albaștri? Răgetele pietrelor fermecate din Atlasul înalt? Vă place dimineața asta? Vă plac diminețile?

B — Da, pentru că dau iluzia unui început. Crezi că ceva începe iarăși. Dar este fals.

B — Ne și place însă să fim înșelați în felul acesta...

B — Într-adevăr, există o complicitate în această iluzionare. După cafea, mai ales, mă simt bine.

B — Cred că interviul e un animal ciudat și-ar putea figura și el în cartea dumneavoastră cu animale fantastice. Un fel de Bahamut, făcut din două dihanii diferite, jumătate vizibile și jumătate invizibile. Se sprijină pe un răspuns și poartă în spinare o întrebare. Aș dori ca animalul nostru să fie mai mult răspuns. Fatalitatea de a fi întrebare mereu în legătură cu literatura dumneavoastră, va funcționa și de data aceasta. O acceptați?

B — Da.

B — N-am venit cu întrebări pregătite. Ieri, cînd coboram împreună în subsolul hotelului unde se afla marea sală de conferințe, am auzit că numărați cu glas tare treptele. Erau mai multe mări de trepte — ca în povestirile dumneavoastră. Socoteați fiecare buchet de trepte într-o altă limbă. Știti să vă amuzați. Coborați ca într-un mister pe care l-ați mai frecventat. Nu vă plictisiți niciodată? Atunci mă gîndisem să vă întreb despre labirinte. Obsesia labirintului e o întrebare numai bună pentru Borges. Dealtfel toată lumea v-o pune.

B — Vin din Creta. M-au făcut doctor honoris causa. În loc să mă ajute să înțeleg mai multe despre labirintul cretan m-au făcut doctor honoris causa în el. În labirint. (Ride). Această obsesie a labirintului e veche. Pentru că m-am simțit dintotdeauna pierdut. Această pierdere a labirintului...

B — Poate de aceea și călătoriți mult... Pentru a vă găsi în lume... A făcut cineva o hartă a călătoriilor dumneavoastră?

B — Nu.

B — Regret numai că n-ați fost și în România. Sînteți foarte iubit la noi. Și nu numai iubit, cred că și bine înțeles. De curînd o tîină corcetătoare, foarte talentată,

Cristina Hăulică, a publicat o carte despre dumneavoastră «Textul ca intertextualitate». V-a pus opera în ecuație.

B — Și cum sînd?

B — Excelent. Este studiul cel mai interesant, din unghiul de vedere structuralist, și al metaliteraturii, pe care l-am citit despre dumneavoastră. Autoarea vă cunoaște bine creația și pentru că v-a tradus în românește o bună parte din proze.

B — Să-mi trimiță și mie cartea. Cărtile. Poate vin și în România. Acum plec în Portugalia. Poate cu o altă ocazie.

Cînd am fost a doua oară în Creta era un nor mare de praf, care venea din Africa. Maria mi-a zis că cerul care era albastru deodată s-a făcut galben...

B — Vă pasionează rădăcinile lucrurilor, rădăcinile cuvintelor. Labirintul este poate o rădăcină a unui copac de piatră. De aceea vă simțiți atras de el, că e rădăcină...

B — Cuvîntul «labirint» e o izbîndă în sine. Un cuvînt ingenios. Vreau să scriu un poem despre Tezeu. Labirintul e acolo mereu și noi sîntem în labirint. A fost fabricat de cineva. Labirintul e un centru — și te simți pierdut — cum mă simt eu mereu — într-un centru. Dar universul nu e un labirint. E un haos. Ziua, noaptea, amiaza, cele patru anotimpuri — toate acestea ne fac să credem că tot ce ne înconjoară nu e haos, că există un cosmos secret. Și că putem găsi un fir al Ariadnei.

B — E posibil?

B — Nu știu. Trebuie să-l căutăm. Cineva a zis că a găsi o soluție nu-i altă de important. Important e să cauți. Să cauți veșnic. Să cauți mereu, chiar și fără speranță. Poezia e o încercare de orientare — în lume — ca și știința. Cînd se vorbește de tehnică — și asta se face întruna — se vorbește ca despre ceva copleșitor. Cred că e neînțeleasă. E o invenție bună, chiar dacă face lucruri oribile ca bomba atomică... Eram la Buenos Aires cînd primul om a pus piciorul în lună și cineva m-a oprit pe stradă și mi-a spus entuziasmat: Am ajuns în lună. Adică noi oamenii. N-a spus nici ruși, nici americani.

B — Îi iubiți pe Jules Verne, pe Welles... și ați visat cu el.

B — Da, ei au privit cu mare îndrăzneală știința și viitorul.

B — Cum ați reușit să-l convingeți pe Welles să vă împrumute mașina timpului? (Zîmbeste) De la știința lor la poezie nu este decît un pas... Aș dori să vorbiți despre poezia dumneavoastră. V-am tradus cîteva poeme în românește...

B — (Mă privește lung) Sper că le-ați ameliorat... Nu țin prea mult la poezia mea.

B — Le-am lăsat așa...

B — Poezia mea? Sint fragmente, bruoane. Cred că poezia, în general, nu-i mai puțin misterioasă decît muzica. Ba poate e chiar mai misterioasă. Acolo sint sunete. În poezie sint sunete dar și idei, sugestii... Nu sint un poet. Ci eu am bătrîn care încearcă să fie poet. Dacă ar fi să aleg un poet dintre cei care-mi plac... dar de ce se aleg unul, cînd sint atîta? Nu-mi place elocvența. Lucrurile sint mereu aceleași. Labirea, speranța, memoria, uitarea. Important e ce se face cu ele, cu această experiență. Cîteodată am impresia că se va întîmpla ceva, că va veni ceva. Întrevăd cite ceva. Ce întrevăd cînd scriu e începutul și sfîrșitul. Nu știu ce se întîmplă între ele și aștept. Cînd eram tînr credeam în metafore. Acum sint convins că fiecare subiect vine cu estetica lui.

S — Există o legătură între muzicalitatea unei limbi și muzicalitatea sugestiilor ce se găsesc în poezie? Eu cred că toate limbile sînt apte pentru poezie. Din păcate, nu toate se bucură de aceeași circulație.

B — Am încercat în tinerețe să învăț franceza, pe care o vorbesc destul de rău. (E o figură de stil, desigur. Dialogul nostru se desfășoară în limba lui Voltaire și franceza domnului Borges e perfectă). Apoi am studiat germana, i-am citit pe Hălderlin, pe Heine... Am început să studiez anglo-saxona.

S — Nu se poate spune că vă simțiți rău în limba spaniolă.

B — Poate că nu e limba mea preferată. Acum, Maria Codoma mă inițiază în limba japoneză.

S — Știu. Ați numărat treptele și în japoneză...

B — Sînt bătrîn, orb, și-mi rămîne doar exorcismul literaturii... Limba e o tradiție poetică... Toți poeții sînt importanți pentru crearea acestei tradiții... Desigur, importanța lor nu e egală, dar toți își au locul lor...

S — Învățînd o limbă străină ne-o însușim cu acest halou de spiritualitate, de har, nu știu cum să-i zic, creat de frecventarea, întrebuințarea, șlefuirea ei de către poeți. Și pe mine mă atrage, în primul rînd, misterul inclus în poemele unei limbi necunoscute. O învăț ca să pot rosti în original niște sunete, niște rime. Întrebuințați multe cuvinte proprii în poeziile dumneavoastră. Asta crează dificultăți la traducere, mai ales cînd e vorba despre vers clasici.

B — E adevărat. Însă așa îmi vine.

S — Withman, de exemplu, e și el plin de nume proprii, poemele lui sînt vărgate de nume... La el acestea sînt mai degrabă repere. În poezia dumneavoastră cuvinte precum Spinoza, Urbino, sînt, cred eu, metafore — au valoarea de material de construcție. Lirica dumneavoastră înseamnă erudiție — însă o erudiție în stare de emanație poetică... Erudiție cîntită din locul ei. Ca o stîncă rostogolită și fixată pe buza unei prăpăstii. Nelinștită și iscoditoare, o erudiție pierdută... în labirint.

B — Poate că e un alt fel de a vorbi despre mine. Caesar a scris războiul cu galiile la persoana a treia. Nu zicea: eu am făcut asta ci: «*Alors, le brave est arrivé*» (Rizînd) *Le brave era el.*

Tot așă generalul... (nu aud bine numele și nu vreau să-l întrerup) zicea: Generalul (cutare) mi-a transmis... Generalul... Generalul era bineînțeles el... (Ride și mai cu chef) În general oamenii sînt foarte orgolioși...

S — Ca și generalii... Ca și poeții... Credeți în inspirație?

B — Am mereu impresia de-a primi cadou gîndurile. Poe credea că poezia e o invenție intelectuală. Greșea, cu toate că a fost un mare poet. Cînd scriu, trebuie de multe ori să aleg între două versuri: unul e ce vreau eu să zic, celălalt e mai eufonic.

S — Îl alegeți pe cel mai eufonic.

B — Întocmai. Aleg cuvîntul care e mai puțin fidel gîndirii mele, dar e mai fidel eufoniei.



JEAN AMADO, Arca, ciment de basalt și plumb, 1980

S — Dar asta nu se întîmplă în proza dumneavoastră.

B — Nu. Încerc să traduc exact, cît mai exact gîndirea.

S — Creația vă dă un echilibru?

B — Cînd nu scriu, mă simt vinovat. *Fatum-ul meu este de a scrie. Dacă nu scriu mă simt culpabil.*

S — Această stare de culpabilitate este creatoare.

B — Dacă nu cauți un lucru nu-l găsești. Să-i dai memoriei o șansă. Poezia trebuie să se facă singură. În mod secret, subteran.

S — Se vorbește de anumite obsesii în opera dumneavoastră. Tangoul, pumnulul, labirintul, tigrlul. Ca niște semne heraldice ale unei dinastii lirice cu un singur reprezentant.

B — Nu le-am căutat. Obsesia tigrlului, de exemplu. Puteam să găsesc «leopard» sau «jaguar». Dar am ales tigrlul. Chesterton îl numea «Un simbol al unei teribile eleganțe». «A symbol of owl elegance». (După c  teva clipe) «An emblem of owl elegance».

S — M-a impresionat mult cuv  ntul dumneavoastră rostit la inaugurarea congresului. Mi-au p  cut încordarea frazelor, modul, ca să zic a  a, descoperit în care vă prezentați opera. Încercați s-o minimalizați, învăluind-o într-o tristete a e  ecului.

V-am auzit și altădată, la Morelia, în Mexic, și după aceea în Ciudad de Mexico. Spuneți că nici nu sînteți scriitor; că literatura dumneavoastră e un simulacru. Pe de altă parte, ceea ce izbște, în tot ceea ce așterneți pe hîrtie, e tocmai marea importanță pe care o acordați literaturii, cuvîntului, culturii ca o șansă a omenirii. Modul în care vă interesați de limbile moarte, de culturile fosile, de practicile pe cale de dispariție, de soarta cîtei unui cuvînt din celtă sau islandeză. Toată această mare culturală, marea de spiritualitate, care palpită în paginile dumneavoastră mi se pare încurajatoare. O tensiune exemplară pentru scriitori.

B — Dacă se vor arde bibliotecile, se vor face alte biblioteci. Vor apărea alți scriitori — un nou Homer, un nou Vergiliu. Altfel, desigur. Destinul nostru e nostalgic. Literatura începe prin poezie și ajunge foarte greu la proză. Sper că numele meu va fi uitat. Poezia mea uitată.

S — De ce, domnule Borges?

(Ridică din nou privirea și se uită în direcția mea. Ochii rămîn mereu limpezi, albaştri.)

B — E și aceasta o speranță.

A bățut cineva la ușă, semn discret că nu trebuie să-l obosesc prea mult. Mi-am închis carnetul de note, în care am notat doar cîteva din cele spuse de interlocutor.

De altfel, autorului *Cărții de nisip* îi place să vorbească, așteaptă prilejuri de a fi întrebat, e un vinat rar (pentru reporteri) căruia faptul de a se simți vinat îi crează un fel de voluptate. Singurătatea orbirii se compensează într-un monolog — dialog continuu, cu sine însuși. Nu acceptă prea des postura de interviu. Faptul că mi-a dat un interviu a stîrnit oarecare senzație printre prietenii participanți la congres. «Ce ți-a spus Borges?» eram întrebat. Am avut de altfel privilegiul de a sta mai mult în preajma domniei sale, bucurîndu-mă de oarecare simpatie. Poate că reprezentăm o lume mai puțin cunoscută, că scriu într-o limbă neolatină, incitantă pentru curiozitatea domniei sale, deschisă tuturor orizonturilor. Mă întreba ce au dat în românește anumite cuvinte din latină. Mă recunoștea după glas. Îmi zicea «!l romeno» «Ce mai faceți, domnule Borges?» «A, il romeno». «Știți, în legătură cu importanța cuvintelor în vers. De exemplu în versul «Desertul, stăpînit de lei» sună bine. Dar dacă ar fi fost «plin de lei», nu era mare lucru, nu?»

S — În edițiile succesive ale poeziilor schimbați mereu cite un cuvînt, două. Studiînd aceste schimbări, se pot vedea punctele nodale ale poeziei. Poemul e ca o hartă chinezească a centrilor nervoși din organism. Înfîngind, din loc în loc, cite un cuvînt nou, faceți un fel de acupunctură lirismului.

B — Cuvîntul e foarte important într-un vers. Mereu mi se pare că l-am pus pe cel mai palid.

V-a plăcut ce a spus poetul ambasador Caranza: «Poezia este o activitate neeconomică de contemplare» și ea se opune «ambției delirante a tehnicii».

— Tatuși tehnica ne-a dus în lună! Cum se spune lună în românește?

S — Luna.

B — E mai frumos decît selene.

Altădată, cînd coboram în sala de conferințe, la subsolul marelui hotel «Marrakech».

— Atenție la scări. Sînt 4. Sînt 6, zice Maria.

B — Cu o japoneză într-o parte și cu un român în alta, merg la sigur.

— Și cu un senegalez în față, adăuga Charles Carrère.

Coboram cu mici pauze cîteva serii de trepte.

B — (adînhindu-se) De ce au făcut sala atît de adîncă?

S — Pentru a subpămînteni poezia. A o catacombă.

B — Am citit o poezie română... cum o chema?

(Gîndul îmi zboară la cîteva poete posibile... Oare care dintre ele?) Carmen Sylva?

S — A, da. Ați citit-o probabil în nemțește...

B — Demult, demult.

S — Spuneți unde: «Pentru un adevărat poet, orice moment al vieții, orice fapt ar trebui să fie intens poetic, de vreme ce, în mod profund, acesta-l adevărul» Trăiți totul la fel de intens?

B — Dacă aș fi poet... Poate că am prins unele momente privilegiate. Am scris mult la tinerețe, ca să am ce corecta acum.

S — Considerați poezia ca rodul unei dorințe, nu al unei împliniri. Dorința, năzuința, suferința sînt motorul inspirației — sau, altfel zis, pentru că sîntem lîngă Sahara, cămila ei... Ce ați dorit tot timpul?

B — Și dorințele se schimbă.

S — Se schimbă de la sine sau contribuim și noi la schimbarea lor?

B — Sînt ca peisajele dintr-un tren. Mișcarea le împropăștează mereu — și pînă la urmă percepi monotonia.

S — Oricum n-ați putea sta pe loc. E uimitoare viteza dumneavoastră de deplasare... Parcă sînteți în mai multe locuri în același timp. Plimbați pe glob o bibliotecă. Multe cărți aș spune aparente. Între copertile unor autori sînt ascunse, de fapt, operele dumneavoastră. Citiți autorii preferați ca să vă regăsiți?

B — Am prieteni foarte buni, printre alții, printre moderni.

S — În cuvîntul dumneavoastră, ați recitat versuri dintr-un poet persan, apoi ceva dintr-un autor asiatic despre Himalaya, și-o strofă din Shakespeare. Spuneți: «aceste metafore, găsite cu secole în urmă, și în locuri diferite, sînt valabile și azi».

B — Le-am spus special, pentru că unii poeți de azi confundă poezia cu politica.

Într-o seară am fost poftit să stau la aceeași masă. Cîna s-a servit în sala de conferințe. În timp ce pe scenă se desfășura un frumos

spectacol de folclor marocan. Dansuri focoase cu pumnale, cu săbii, berberi în costume viu colorate, citeva alegorii, o nuntă cu mireasa purtată pe sus de patru bărbați. I se explica ce se vede pe scenă. A urmărit spectacolul cu mult interes, în timp ce admiratorii veneau să-l întrebe câte ceva. A participat la lucrările congresului. I-am sugerat când mai urcă la prezidiu să prindă o ocazie și să recite citeva poezii. Niște prieteni poeți aveau magnetofoane și vroiau să-l înregistreze.

B — Nu pot așa, nesolicitat. Roagă-mă dumneata din sală. O mică, nevinovată complicitate.

La conferința de presă care a încheiat congresul, marele poet a stat rezemat în baston, la masa prezidiului, cam la margine, gînditor, ascultînd discuțiile poezilor, ziaristilor, răspunsurile teoretice și de ordin practic date cu multă vervă și erudiție de Leopold Sédar Senghor, președintele congresului și neobositul secretar Mimmo Morina. A plecat apoi fără să spună un cuvînt. A mai rămas încă trei zile la Marrakech, profitînd de orele libere pentru a vizita acest oraș pe care ghidurile turistice îl numesc « perla deșertului ». În spatele lui, dincolo de giganticele ruine imperiale, păzite de palmieri înalți bombardați de valuri de lumină, începe Sahara. Asta se poate vedea și după cîrdușii de cămile. Picioarele lor, lungi catalige, cu genunchii umflați ca niște perne, din cauza deselor înghenunchieri, spre a putea încăleca turiștii, răscolesc nervoase nisipul la periferie, dincolo de oază, ca o invitație la aventură. Niște prieteni mi-au spus că silueta poetului a fost zărită, mereu în tovărășia tandră și energică a Mariei Codama, rătăcind, ba în plața Jamaa El Fna, și ascultînd povești din « O mie și una de nopți » la umbra moscheii al-Kutubiyya, ba în spatele unui îmbîlzințitor de șerpi. Bănuie cobra după intensitatea muzicii îmbîlzințitorului.

Borges — un personaj de Borges. Mereu în mișcare, derutînd punctele cardinale și fusul orar, în căutarea unor « analogii între lucruri neasemenea » — definiția pe care Aristotel o dădea metaforei, sau a « absolutului surprins în momentan ».

În legătură cu spontaneitatea-i fenomenală, un poet argentinian mi-a povestit, rîzînd, o întîmplare semnificativă. Se aflau la masă cu mai multe personalități. Tocmai i se adusese... nu știu ce fel de mîncare spaniolă pe bază de orez. Vine un ziarist și-l n loc să-l întrebe de Milton, Keats sau Chesterton — spune:

— Domnule Borges, ce credeți despre acest orez?

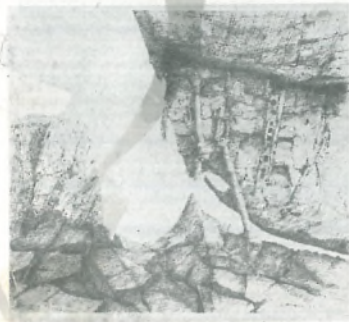
Borges îl privește o clipă și răspunde:

— E grozav! Fiecare bob de orez și-a păstrat individualitatea sa.

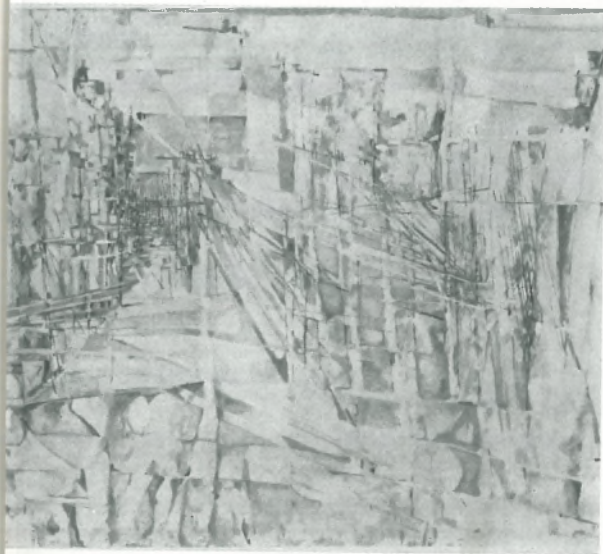
În răspunsuri, unele într-adevăr fragmente și bruoane din proze, fiecare cuvînt rostit de Borges nu se sfîrîmă de celalalte, ci își păstrează intactă individualitatea sa.



JEAN AMADO, *Prin nisip și sare*, ciment de bazalt, 1981



JEAN AMADO, *Caverne și carene*, desene



VIEIRA DA SILVA, *Omăgiu lui Kafka — Intrarea în castel*, ulei pe pânză, 1950

JORGE LUIS BORGES

Poeme



în românește de

MARIN SORESCU

UN TRANDAFIR ȘI MILTON
ADAM CAST FORTH
EDWIGKEIT
EVERNESS
JAMES JOYCE
LAUDA UMBREI
LUNA

UN TRANDAFIR ȘI MILTON

*Din trandafirii-generații care
umplură-odincul timpului de ruguri,
aș vrea să scap doar unul de uitare,
unul umil și simplu dintre lucruri*

*ce-au dăinuit. Destinul mă răsfață
Cu-acest har rar de a numi candoare
floarea tăcută, cea din urmă floare,
ce Milton lin și-apropie de față*

*fără s-o vadă. Galben, stacojiu,
Alb trandafir, o tu, dintr-o grădină
uitată, magic lasă-acum să vină*

*trecutu-ți greu în versu-acesta viu
Dă-i smălț de sînge, aur sau ivoriu,
ca-n mina lui în ceasul iluzoriu.*

ADAM CAST FORTH

*Grădină-avea sau grădină-n somn ?
Mă-ntreb, în a luminii degradare,
Trecutul — și-i aproape-o consolare —
De-Adam — azi mizer — stăpînit, ca domn,*

*N-a fost cumva o impostură trează
a unui dumnezeu visat ? și imprecis
În minte mi-este clarul paradis,
dar știu că el există și durează,*

*deși nu pentru mine. Gladul gros
Pedeapsă mi-i, război, incestuos
Dintre Cain și Abel — spre-a răzbi.*

*Și totuși a iubi înseamnă mult,
Să fi atins cu-al inimii tumult
Grădina vie, fie doar o zi.*



EWIGKEIT

Întoarce-n gura mea vechi vers și-l cerne
Să spună iar ce-a spus mereu, năpraznic
de la Seneca-n latineasca-i, groaznic
dicton: că totul este pentru vierme.

Cenușej palide dă-i iarăși grai
Cîntînd victorii, fastul destrămării
retoricej regine, în alai
peste stindardele înfumurării.

Nu astfel. Lutul meu ce-a-ncuvințat
Nu voi nega cu lașă delăsare.
Uitarea numai ea nu e uitare.

Va dăinui arzînd, neîncetat
Pierdutul meu avut, mai acătării:
această lună-n forja înserării.

EVERNESS

Un lucru-i de uitare la-adăpost:
Uitarea. Dumnezeu salvează
Metal și zgură și în gînd cifrează
Profetic lunile ce-or fi și-au fost.

Deja e totul. Multele reflexe
Pe care toată ziua le oprinzi
Cu chipul în oglinzi convexe
Și tot le vei mai pierde în oglinzi

Căci totul e o parte din diversul
Cristal ce ține minte: universul.
N-au capăt ale sale coridoare

Și porțile-ți sorb pasul, abia pus,
Dar dincolo de ele și de-apus
Vedea-vei Arhetipuri și splendoare.

JAMES JOYCE

Sînt două zile gemene-ntr-o zi,
de la inițiala zi, de ne-nțeles,
cînd Dumnezeu, teribil, a purces,
soroace, chinuri a prestabili

și pîn' la ziua-n care, ubic rîu,
timpul etern se-ntoarce-n sine lent,
stingîndu-și veșnicia în prezent,
un mine, ieri, ce azi mi-s mie friu.

Universală, între zori și-amurg
istoria. Din noapte, mi s-arată
drumul evreului, anihilat

Cartagina, Infernul, Glorii: curg.
Minie, Doamne, oasele-mi fragile
să pot urca pe culmea-acestei zile.

LAUDA UMBREI

Bătrînetea (după cum o numesc unii)
poate fi timpul fericirii noastre.
Animalul a murit sau aproape a murit.
Omul rămîne cu sufletul său.
Trăiesc printre forme luminoase și vagi
ce nu-s încă bezîdă.

Buenos Aires,
care înainte se rupea în mahalale
pînd la cîmpla fără de sfîrșit
s-a transformat în Recoleta, Retiro,
tulburile străzi ale lui Once
și precarele case vechi
pe care încă le mai numim Sur.
Veșnic viața mi-a fost cîrpată de lucruri.
Democrit din Abdera și-a smuls ochii ca să poată gîndi.
Mie timpul mi-a fost Democrit.
Această penumbră e lentă și nu doare:
curge pe-un blind pavîrnis
și seamănă cu eternitatea.
Prietenii mei n-au față,
femeile sînt ce-au fost, iată, cu atîția ani în urmă,
catiturile pot fi altele
paginile cărților n-au litere.
Toate astea ar trebui să mă-nspăimînte,
dar e în ele o dulceață, o întoarcere.
Din generațiile de texte cite sînt pe pămînt
n-am citit decît vreo cîteva,
pe care cîntinui să le citeșc în memorie,
citînd și transformînd.
Din Sud, din Est, din Vest, din Nord
converg drumurile care m-au adus
în centrul meu tainic.
Aceste drumuri au fost ecouri și pași
femei, bărbați, agonii, invieri,

zile și nopți,
răstimp între vise și vise,
fiecare înfimă clipă a lui ieri
și a zilelor de ieri ale lumii,
neclintita spață a dănezului și luna persanului,
faptele morților,
împărșita iubire, cuvintele,
Emerson și zăpada și altele lucruri.
Acum le pot uita. Ajung în centrul meu,
la algebra mea și la cheia mea,
la oglinda mea.
Curînd voi ști cine sînt.

LUNA

Pentru MARIA KODAMA

Există atîta singurătate în acest aur.
Luna nopților nu mai e luna
văzută de primul Adam. Veacuri lungi
de veghe omenescă o umplură
de plîns străvechi. Privește-o. Este oglinda ta.



JORGE LUIS BORGES ADOLFO BIOY CASARES

Scurte istorii extraordinare

Tălmăciri de CRISTINA HĂULICĂ

Notă preliminară

Una din numeroasele desfătări pe care le poate oferi literatura este plăcerea narativului. Cartea aceasta încearcă să-i propună cititorului câteva exemple ale genului, referitoare fie la fapte imaginare, fie la fapte istorice. Am cercetat, în acest scop, texte ale diferitelor popoare și ale diferitelor epoci, fără a omite străvechile și generoasele izvoare orientale. Anecdota, parabola și povestirea își află găzduire aici, cu condiția, doar, de a fi concise.

Esența narativului — ne încumetăm să credem — se află, întreagă, în textele acestea: restul e episod ilustrativ, analiză psihologică, fericită sau inoportună podoabă verbală. Sperăm, iubite cititor, că paginile ce urmează te vor desfăta întocmai cum ne-au desfătat și pe noi.

J.L.B. și A.B.C.

Buenos Aires, 29 iulie 1953

Sentința

În noaptea aceea, la ceasul șobolanului, împăratul vișă că ieșise din palat și că, în umbra nopții, se plimba prin grădină, sub copacii în floare. O făptură i se așviri deodată la picioare, cerîndu-i ocrotire. Împăratul binevoi să-i dea ascultare;

făptura îi spuse atunci că este un dragon, căruia aștele i-au dezlăuit cum că a doua zi, înainte de căderea nopții, Wei Cheng, ministru al împăratului, îi va rețea capul. În vis, împăratul jură să-l ocrotească.

Trezindu-se, împăratul întreabă unde se află Wei Cheng. I se răspunde că nu e la palat; împăratul trimise după el și ziua întreagă îl copleși cu treburi de tot soiul, spre a nu-i da timp să ucidă dragonul, iar către seară îi propuse să joace împreună o partidă de șah. Partida se arătă a fi lungă, ministrul era ostent și, după o vreme, adormi.

Un bubuit zgudui pământul. După după aceea năvăliră înăuntru doi căpitani, purtând un uriaș cap de dragon scăldat în sânge. Îl azvîrliră la picioarele împăratului și strigară: A căzut din cer.

Wei Cheng, trezit din somnul său, îl privi cu uimire și rosti: Ce ciudat, tocmai visam că am ucis un dragon ca acesta.

După WU CH'ENG-EN, 1280—1354

Nimicirea căpcânilor

Viața unei seminții întregi de căpcâni poate sălășui în două albine. Taina a fost dezlăuită de un căpcâin unei prințese luate în robie, care se prefăcea a fi îngrijorată din pricina că acesta n-ar fi vesnic. Noi, căpcâinii, nu murim, îi spuse căpcâinul spre a o liniști. E drept că nu sîntem nemuritori, dar moartea noastră e legată de o taină pe care nici o ființă omenească n-o va putea ghici vreodată. Ți-o voi dezlăui, ca să nu suferi. Privește lacul din față: În mijloc chiar, în cele mai adinci străfunduri, se află o coloană de cleștar, pe ai cărei creștet, tot sub ape, se odihnesc două albine. Dacă un om ar izbuti vreodată să se cufunde în adncuri și s-ar întoarce apoi pe țărm și-ar slobozi albinele amîndouă, toți căpcâinii ar pieri. Dar cine ar putea ghici taina aceasta? Nu te neliști: poți să mă socotești nemuritor.

Prințesa îi dezlăui eroiul taina. Acesta slobozi albinele și căpcâinii toți pieriră, fiecare în palatul său.

După LAL BEHARI DAY, *Folk Tales of Bengal*, Londra, 1883

Istoria Caeciliei Metella

L-am auzit pe Lucius Flacus, preot închinător zeului Marte, istorisind cele ce urmează: Caecilia, fiică a lui Metellus, dorea s-o mărite pe copila surorii sale și, după un străvechi obicei, merse cu ea într-o capelă spre a primi un semn prevestitor. Tînăra fată rămase în picioare, iar Caecilia se așeză, și trecu astfel o bună bucată de vreme fără a se auzi vreun glas. În cele din urmă, nepoata osteni și-i spuse Caeciliei: Îngăduie-mi să mă ășez o clipă. Desigur, draga mea, zise Caecilia, iată, îți las locul meu.

Vorbele acestea erau însăși prevestirea, căci după scurtă vreme Caecilia muri, iar nepoata se mărită cu soțul rămas văduv.

După CICERO, *De divinatione*, 1, 46

Întîlnirea

Ch'ienning era fiica seniorului Ching Yi, funcționar din Hunan. Avea un văr numit Wan Chu, tînăr cu mintea ageră și chipul la vedere. Crescuseră amîndoi

laolaltă și, cum seniorul Chang Yi ținea mult la flăcău, spuse într-o zi că-l va îngădui drept ginere. Cei doi auziră făgăduiala și, cum fata era singură la părinți și n-avea alt prieten mai apropiat, iubirea începu să înflorească în inimile lor. Nu mai erau de mult copii și dragostea luă pentru ei înfățișări tot mai înflăcărâte. Din nefericire, tatăl era singurul dintre toți care nu-și dădea seama de nimic. Într-o zi, un tînăr funcționar îl ceru mina ficei lui. Seniorul Chang Yi, nesocotind eroi neamintindului vechi făgăduială, primi. Ch'ienning, sfîșiată între iubirea ei aprinsă și ascultarea pe care-o datora tatălui său, era zdrobită de durere, iar tînărul era într-attă de mîhnit încît hotărî să părăsească ținutul spre a nu-și vedea iubita măritată cu un altul. Născoci așadar o pricină neașteptată și îi vesti pe unchiul său că e silit să plece în capitală. Cum unchiul nu izbuti nicicum să-i schimbe hotărîrea, îi dădu bani și daruri de tot felul și oferi în cinstea lui o serbare de despărțire. Wang Chu, dezîndăduit, se zburcîmă cît fu noaptea de lungă iar în cele din urmă își zise că e mai bine, negreșit, să plece și să nu stăruie într-o iubire fără de speranță.

Într-o seară, așadar, Wang Chu se îmbarcă, și înaintase abia cîteva mile pe rîu în sus cînd noaptea începu să se astearnă. Îi spuse atunci marinarului să lege barca pentru a poposi. Nu izbuti să adoarmă și, către miezul nopții, auzi pași care se apropiu. Se ridică și întrebă: «Cine umblă pe aici la ceas de noapte?» «Sînt eu, Ch'ien-niang», sună răspunsul. Uimit și fericit, o ajută să urce lingă el în barcă. Ea îi spuse atunci că totdeauna nădăjdise a-i fi soție, că tatăl ei se arătase nedrept față de el, însă că ea nu se putuse împăca de fel de gîndul despărțirii. Se temuse, deasemenea, ca Wang Chu, singur pe meleaguri necunoscute, să nu se lase tîrît de ispitirea morții. De aceea, înfruntase disprețul celor din jur și minia propriilor părinți și pornise în căutarea lui, cu gîndul de a-l urma oriunde ar fi voit s-o ducă. Bucuroși, își continuară împreună drumul spre Sseu-tch'ouan.

Se scursese cinci ani de fericire, și ea îi dăruî doi fiu. Dar n-aveau nici o veste despre cei de acasă și Ch'ienning se gîndea zilnic la tatăl său. Acesta era singurul nor care le umbrea fericirea. Nu mai știa dacă ai ei trăiesc sau nu și, într-o noapte, îi mărturisî lui Wang Chu tot chinul care nu-i da pace; și, mai mult chiar, deoarece părinții ei nu mai aveau și alți copii, se simțea vinovată de o gravă necunoscută. «Ai o adevărată inimă de fiică și te înțeleg într-un totu», răspunde el. «S-au scurs cinci ani și nu cred să mai fie supărați pe noi. Să ne întoarcem acasă.» Ch'ienning se înveseli și începură să pregătească întoarcerea, împreună cu copii.

Cînd barca ajunse pe meleagurile unde se născuseră, Wang Chu îi spuse lui Ch'ienning: «Nu știu ce fel de simțămînte vor fi nutriră acum părinții tăi. Îngăduie să mă duc eu înții, spre a vedea cum stau lucrurile.» Zărînd cașca, simți cum înimba bate săi-spargă pieptul. Wang Chu îi văzu pe socru său, îngenech, făcu o plecăciune și își ceru iertare. «Dar despre ce vorbești? S-au împlinit cinci ani de cînd Ch'ienning zace în pat fără a ști de nimic și de nimeni. Nu s-a ridicat nici măcar o dată.»

«Nu născocesc», spuse Wang Chu. «E teafără și ne așteaptă în barcă.»

Ching Yi nu știa ce s-a creăd și trimise două slujnice s-o vadă pe Ch'ienning. O aflară în barcă, așezată, frumos împodobită și voioasă, ba chiar le rugă să spună toate cele de cuvîntul părinților ei. Neputînd să-i creadă ochilor, slujnicele se întoarseră acasă, iar uimirea lui Chang Yi spori și mai mult. Între timp, bolnava auzise veștile, parea a se fi eliberat de suferința ei și în ochi îi licărea o lumină. Se ridică din pat și se îmbracă în fața oglinzii. Zîmbind și fără a rosti o vorbă, se îndreptă spre barcă. Cea care se afla la țărm pornise între timp spre casă și cele două se întîlniră pe drum. Se îmbrățișară și atunci trupurile amîndouă se contopiră, nerămînînd decît o

singură Ch'ienniang, tinăra și frumoasă ca întotdeauna. Părinții ei se veseliră, dar porunciră slujitorilor să păstreze taina, pentru a nu isca bîrfeli și vorbe.

Vreme de peste patruzeci de ani, Wang Chu și Ch'ienniang trăiră laolaltă fericiti.
Istorisiră din vremea dinastiei T'ang,
618—906

Visul lui Chuang Tzu

Chuang Tzu a visat că era un fluture, iar la trezire nu mai știa dacă el însuși este un om care a visat că era fluture, sau este un fluture care visează, acum, că-i om.

După HERBERT ALLEN GILES,
Chuang Tzu, 1889

Cerbul ascuns

Un tăietor de lemne din ținutul Cheng întîlni pe cîmp un cerb speriat și îl ucise. Pentru ca nimeni altcineva să nu-l găsească, îngropă cerbul în pături și îl acoperi cu frunze și cu crengi. Însă la scurtă vreme după aceea uită locul în care îl ascunsesse și socoti că totul se petrecuse doar în vis. Povestii tuturor cele întîmplate, ca și cum ar fi fost, într-adevăr, un vis. Unul din cei care îl ascultară porni să caute cerbul ascuns și îl găsi cu ușurință. Îl duse acasă și-l spuse nevastei:

— Un tăietor de lemne a visat că vînașe un cerb și a uitat unde îl ascunsesse și, iată, l-am găsit eu acum. Omul acela este un visător.

— Poate că tu vei fi visat că ai întîlnit un tăietor de lemne care vînașe un cerb. Crezi că a existat într-adevăr un tăietor de lemne? Însă cum cerbul se află aici, în fața noastră, visul tău trebuie să fi fost adevărat, zise femeia.

— Chiar dacă este adevărat că eu am găsit cerbul datorită unui vis, răspunde bărbatul, la ce să ne mai batem capul pentru a afla care dintre noi a visat?

În seara aceea, tăietorul de lemne se întoarse acasă tot cu gîndul la cerb, și visă într-adevăr, și în vis se i se arătă locul unde ascunsesse cerbul și i se arătă și omul care îl găsisse. În zori se duse acasă la acela și găsi cerbul. Întoarseră pe toate fețele întîmplarea și apoi porniră la judecător ca să le facă el dreptate. Judecătorul îi spuse tăietorului de lemne:

— Tu ai vînat într-adevăr un cerb și ai crezut că-l doar un vis. După aceea ai visat, dar ai crezut că e realitate. Celălalt a găsit cerbul și acum pretinde că-l al său, însă femeia lui socotește că el a visat, doar, că ar fi găsit un cerb pe care altul îl vînașe. Așadar, nimeni n-a vînat cerbul. Însă cum cerbul se află aici de față, cel mai bun lucru e să-l împărțim.

Întîmplarea ajunse la auzul regelui din Cheng și regele din Cheng rosti:

— Iar judecătorul acela nu va fi visat, oare, că împarte un cerb?

După LIEHTSE, anul 300

Brahmanii și leul

Trăiau undeva, într-un sat, patru brahmani care erau toți prieteni. Trei dintre ei atinseseră pragul de sus al cunoașterii îngăduite muritorilor, însă erau lipsiți de cumpătare. Cel de al patrulea nu punea preț pe învățătură; dar, dovedea, în schimb, minte și chibzuință. Într-o zi se adunară toți patru. La ce ne folosesc darurile

noastre, spuseră ei, dacă nici nu călătorim, nici nu ne bucurăm de mîrinimia regilor, nici nu agonisim averi? Înainte de toate, să călătorim.

Însă după ce merșeră o bucată de drum, cel mai vîrstnic din ei zise:

— Unul din noi, cel de al patrulea, e un nestiutor, și n-are decît minte. Fără învățătură, numai cu mintea care i-a fost dată, nimeni nu poate dobîndi ocrotirea regească. Așadar, nu vom împărți cu el cele agonisite de noi. Să se întoarcă din drum.

Cel de al doilea zise:

— Mintosul meu prieten, ești întru totul lipsit de învățătură. Întoarce-te acasă.

Cel de al treilea zise:

— Nu se poate să ne purtăm astfel. De cînd eram copii ne-am jucat împreună.

Vino cu noi, iubite prieten. Veți avea partea ta din tot ce vom agonisi.

Își continuară drumul și, într-o pădure, găsiră oasele unui leu. Unul dintre ei spuse:

— Iată un bun prilej pentru a ne folosi învățătură. Avem în fața noastră un animal mort; să-l readucem la viață.

Cel dintîi spuse:

— Eu știu să alcătuiesc scheletul.

Cel de al doilea spuse:

— Eu pot să-l întrupez, punîndu-i la loc pielea, carnea și sîngele.

Cel de al treilea spuse:

— Eu știu să-i dau viață.

Cel dintîi alcătuî scheletul, cel de al doilea îi puse la loc pielea, carnea și sîngele.

Al treilea se pregătise tocmai să sufle asupra lui duhul vieții, cînd omul cel cu minte zise:

— Este un leu. Dacă o să-i dai viață, o să ne ucidă pe toți.

— Ești tare neînvățat, răspunde unul din ceilalți. Eu nu vreau să zădărnicesc lucrările învățăturii.

— Dacă-i așa, răspunde omul cel cu minte, așteaptă să mă sui în copacul acela. Cînd se sui, ceilalți dădură viață leului; acesta se ridică și îi ucise pe toți trei. Omul cel cu minte aștepta ca leul să se îndepărteze, iar apoi coborî din copac și se întoarse acasă.

Panchatantra

Visul

Murray avu un vis.

Psihologia sovăie ori de cîte ori își propune să explice aventurile eu-lui nostru imaterial de-a lungul hoinăreirilor lui pe tărîmul visului, acest «frate german al morții». Relatarea ce urmează nu încearcă a fi explicativă; ea se va limita să înregistreze visul lui Murray.

Una din fazele cele mai enigmatice ale acestei lumi a visului se referă la faptul că evenimentele ce par a se desfășura vreme de luni sau ani se petrec în minute ori clipe.

Murray aștepta în celula sa de condamnat la moarte. Un bec electric atîrnat de tavanul coridorului îl lumina masa. Pe o foaie de hîrtie albă o furnică alerga de la un capăt la altul, iar Murray îi bloca trecerea cu ajutorul unui plic. Electrocutarea urma să aibă loc la ora 9 seara. Murray surise privind zbuciumul celei mai înțelepte dintre insecte.

În pavilion mai erau acum, în afară de el, șapte condamnați la moarte. De cînd se află aici, alți trei fuseseră deja luați: primul, zbătîndu-se înnebunit ca un lup

prins în laț; al doilea, nu mai puțin nebul, înălțînd către cer o ipocrită devoțiune; al treilea, un biet mișel ce leșinase, trebuind a fi transportat pe o targă. Se întrebă cum vor răspunde, oare, în numele său, înima, picioarele și trăsăturile feței; pentru că aceasta avea să fie noaptea lui. Își făcu socoteala că nu lipsește mult pînă la ora nouă.

De partea cealaltă a coridorului, în celula din față, era închis Carpani, sicilianul care își ucisese iubita și apoi pe cei doi polițiști veniți să-l aresteze. De multe ori jucaseră împreună dame, de la o celulă la alta, strîngîndu-și fiecare mutările către un adversar invizibil.

Intensul glas răsunător, de o indestructibilă calitate muzicală, strigă acum spre el:

— Cum vă simiți, domnule Murray? Bine?

— Foarte bine, Carpani, răspunde Murray calm, îngăduind furnicii să se urce pe plic și așezînd-o apoi cu grijă pe pardoseala de piatră.

— Bravo, domnule Murray. Bărbații cu noi trebuie să știe să moară ca bărbații. Săptămîna viitoare o să fie rîndul meu. Bravo, Amintîți-vă, domnule Murray, că eu am distigat ultima partidă de dame. Poate că o să mai jucăm vreodată.

Gluma de-a dreptul stoică a lui Carpani, urmată de un hohot asurzitor, avu asupra lui Murray un efect mai de grabă încurajator; nu-și putea alunga, însă, gîndul că lui Carpani îi mai rămînea, totuși, o săptămîna de viață.

Deținuții auziseră scrîșnetul sec al zăvoarelor cu care se deschidea ușa de la capătul coridorului. Trei înși înaintară spre celula lui Murray și o descuiară. Doi erau paznici; celălalt era Frank — nu, Frank era înainte, acum i se spunea reverendul Francisco Winston —, prieten și tovarăș al anilor săi de mizerie.

— Am izbutit să obțin permisiunea de a-l înlocui pe duhovnicul închisorii, spuse el, strîngînd mîna lui Murray.

În mîna stîngă ținea o mică biblie întredeschisă.

Murray schiță un zîmbet slab și rîndui pe masă cîteva cărți și un stilou. Ar fi vrut să vorbească, dar nu știa ce să spună. Deținuții numeau acest pavilion de douăzeci și trei de metri lungime și nouă metri lățime, Drumul Paradisului. Obisnuitul gardian al acestui Drum al Paradisului, un înș enorm, stîngaci și cescade, scoase din buzunar un cîndir de whisky și i-l oferî lui Murray, spunînd:

— Așa e obiceiul, știți. Toți trag o dușcă, să mai prindă curaj. N-au cum să cadă la darul beției.

Murray sorbi lung.

— Bravo, spuse gardianul. Un calmant zdravăn și totul o să meargă bine.

Ieșiră în coridor și totți cei șapte condamnați o știură. Drumul Paradisului este o lume dincolo de lume și, dacă unul dintre simțuri e împiedicat să lucreze, el e înlocuit cu altul. Toți condamnații știau că e aproape ora nouă, și că la ora nouă Murray va fi condus la scaunul electric. Există, pe multe străduțe ale Paradisului, o ierarhie a crimei. Omul care omoară bărbătește, în febra luptei, disprețuiește șobolanul umed, pămîntul și șarpele. De aceea, dintre cei șapte condamnați, numai trei îi strigară lui Murray rămas bun, cînd se îndepărta spre capătul coridorului, flancat de doi paznici: Carpani, apoi Marvin, care, încercînd o evadare, ucisese un gardian și, în sfîrșit, Bassett, hoțul, care fusese nevoit să ucidă pentru că un controlor, în tren, nu voise să ridice mîinile la somația lui. Ceilalți patru păstrau o tăcere umilă.

Murray se minuna de propria-i seninătate, care atingea aproape indiferența. În încaperea execuțiilor se aflau cam douăzeci de persoane, slujbași ai închisorii, ziaristi și curioși care...

Aici, la jumătatea unei fraze, visul a fost întrerupt de moartea lui O. Henry. Cu toate acestea, cunoaștem finalul: Murray, acuzat și convins de asasinarea iubitei

sale, își înfruntă destinul cu o inexplicabilă seninătate. Este condus la scaunul electric. Este legat. Deodată, încăperea, spectatorii, preparatiile pentru execuție încep să-i pară ireale. Fulgerător îi încolțește gîndul că este victimă unei erori cumplite. Pentru ce a fost legat de scaunul acesta? Ce-a făcut el? Ce crimă a comis? Se trezește: alături se află soția și copilul. Înțelege atunci că asasinatul, procesul, sentința de moarte, scaunul electric nu sînt decît un vis. Tremurînd încă, sărută fruntea soției. În clipa aceea, e electrocutat.

Execuția întrerupe visul lui Murray.

După O. HENRY

Făgăduiala regelui

Tostig, frate cu regele saxon al Angliei — Harold, fiu al lui Godwin —, rîvnea puterea și dobîndise reazemul lui Harald Sigurdarson, regele Norvegiei. (Acesta luptase la Constantinopol și în Africa; stindardul său se numea Landöda, Jura Pămîntului; a fost, totodată, și un poet faimos.) Cu o oștire norvegiană, el debăra pe coasta dinspre soare-răsare și cuceri castelul de la Jorvik (York). Spre miazăzi de Jorvik, îi înfruntă oastea saxonă. Douăzeci de călăreți se îndreptară spre sirurile năvălitorilor; oamenii, ca și caii, erau înveșmîntați în zale. Unul din călăreți strigă:

— Se află aici contele Tostig?

— N-ascund că m-aș afla aici, răspunde contele.

— Dacă într-adevăr ești Tostig, spuse atunci călărețul, am a-ți vesti că fratele tău îți dăruiește iertăciune, prietenia sa, și o a treia parte din regat.

— Dacă primesc, întrebă Tostig, ce-i va da regele lui Harald Sigurdarson?

— N-a uitat nici de el, răspunde călărețul. Lui îi va da șase picioare din țărîna Angliei și, fiind atîta de înalt, îi va dăruî încă unul.

— Atunci, răspunde Tostig, spune-i regelui tău că vom lupta pînă la moarte.

Călăreții plecară. Harald Sigurdarson întrebă, gînditor:

— Cine era cavalerul acesta care a vorbit atît de iscusit?

— Harold, fiu al lui Godwin...

Înainte de a fi apus soarele acelei zile, oastea norvegiană a fost înfrîntă. Harald Sigurdarson a pierit în bătălie și tot astfel contele Tostig.

După capitoul XCI al celei de a zecea Cărți din *Heimskringla*

Opera și poetul

Poetul hindus Tulsi Das zămislise cîndva gesta lui Hanuman și a oștirii lui alcătuită din maimute. Ani mai tîrziu, un rege îl întemniță într-un turn de piatră. În taină, poetul începu să cugete adînc, iar din cugetările sale se iscăra Hanuman și oștire-i de maimute și ei cuceriră cetatea și năvăliră apoi în turn și îl eliberară.

După R. F. BURTON, *Indica*, 1887

Castelul

Astfel sosi în fața unui imens castel, pe al cărui frontispiciu stătea scris: *Nu aparțin nimănui, și aparțin tuturor; înainte de a fi intrat, te afli deja aici, vei rămîne aici și atunci cînd vei ieși.*

DIDEROT, *Jacques Le Fataliste*, 1773

Statua

Statua zeiței, în Sais, purta această enigmatică inscripție: *Sînt tot ce a fost, tot ceea ce este, tot ceea ce va fi, și nici un muritor (pînă acum) nu mi-a ridicat vîdlul.*

PLUTARH, din cel de al noulea paragraf al tratatului *Despre Isis și Osiris*

Întîmpinare

În insulele Canare se înalță o imensă statuă de bronz, a unui cavaler care arăta, cu spada sa, înspre Apus. Pe soclu stătea scris: *Înapoi. Dincolo de mine nu mai există nimic.*

După R. F. BURTON, *O mie și Una de Noapți*, II, 141

Umbra jocului

Într-una din istoriile ce alcătuiesc seria *Mabinogion*-ilor, doi regi potriviți joacă împreună șah, în vreme ce, într-o vale apropiată, ostile lor se înfruntă vrînd să se nimicească. Sosec vestitori ce aduc știri despre mersul bătăliei; regii nu par să-1 ia în seamă și, înclinați asupra tablei de argint, mută piese de aur. Treptat se deslușește că soarta bătăliei urmează întocmai soarta jocului. Către seară, unul din cei doi regi răstoarnă tabla de șah, pentru că a fost înfrînt și, puțin după aceea, un călăreț aduce vestea: Ostirea ta se risipește, ai pierdut regatul.

După EDWIN MORGAN, *The Week-End Companion to Wales and Cornwall*, Chester, 1929

Umbra jocului

Cînd francezii au asediat capitala Madagascariului, în 1893, preoții au participat și ei la apărare jucînd *fanorona**, iar regina și poporul urmăreau cu mai intensă înfrigurare această partidă, ce se juca, după cum o cereau riturile, pentru asigurarea biruinței, decît înseși strădaniile ostirii.

După CELESTINO PALOMEQUE, *Coboraj de-a lungul Mozambicului, Porto Alegre, sine data*

Profetul, pasărea și lațul

Istorisește o tradiție israelită că un profet trecea pe lângă un lat întins: o pasăre aflată în apropiere îi spuse: *Profet al domniului, ai mai văzut vreodată, în toată viața ta, un om atîta de nerod ca cel ce-a întins lațul acesta spre o mîă prinde pe mine, și l-a pus drept în vîdlul meu?* Profetul se îndepărtă. La întoarcere, găsi pasărea prinsă

* *Fanorona* — joc asemănător șahului (N.A.)

în laț. Cum asta, exclamă, *Dar ce-mi spuneai mai adinecuri? Profete, răspune pasărea, cînd clipa cea scrisă sosește, nu mai avem nici ochi și nici urechi.*

După AH'MED ET TORTUCHI, *Siradj el Malik*

Palma

Au viețuit pe lume și femei trădătoare, cum a fost Preafrumoasa Halgerda. Trei soti a avut Preafrumoasa, și tuturor le-a pricinuit moartea. Ultimul dintre ei, Gunnar de Lithend, cel mai viteaz și cel mai păsnic dintre bărbați. Odată, însă, făptuind ea un lucru josnic, a lovit-o cu palma. N-avea să-1 ierte Halgerda niciodată. După mulți ani, dușmanii le împresurară castelul. Poartile erau ferecate; castelul, cufundat în tăcere. Unul dintre năvălitori se cățăra pînă la deschizătura unei ferestre și Gunnar îl strălucitoare cu lancea.

— Se află Gunnar în castel? întrebă ceilalți.

— El, n-aș ști să vă spun, dar lancea lui, neîndoielnic, spuse rîntul, și își dădu suflarea din urmă cu această glumă pe buze.

Gunnar îi ținu la distanță cu săgețile sale dar, în cele din urmă, unul dintre dușmani îi tăie coarda arcului.

— Tese-mi o coardă din cositele tale, îi spuse el atunci femeii lui, Halgerda, ale cărei plete lungi erau strălucitoare și aurii.

— De asta depinde viața ta? întrebă ea.

— Da, răspunse Gunnar.

— Atunci mă voi gîndi la palma pe care mi-ai dat-o și voi privi cum mori.

Și astfel muri Gunnar, înfrînt de dușmanii cei mulți, și îl uciseră apoi și pe Samr, cîinele său, dar nu înainte ca Samr să fi ucis un om.

După ANDREW LANG, *Essays in Little*, 1891

Comoara

Fratele meu începu să izbească din neou, aproape minies, în zidul răsunător. Mai dădu o lovitură, ce se auzi precum un tunet din adîncuri. Căpături neașteptate se deseară pe zid și, dintr-o dată, ca și cum tîmăcopul ar fi nimerit piatra-cheie, blocuri de mîmri diferite se desprinsă laolaltă și un gol, întunecat și prîfos, se căscă în fața noastră. La început nu desluisăm decît un fel de umbră înăuntrul întunericului, o porțiune mai neagră decît restul beznii. Nerăbdător, fratele meu largi deschizătura și apropiu o lampă. Atunci îl văzurăm, stătea în picioare, teapăn și împodobit. Izbucirăm să desluisim, pentru o clipă doar, cîpătul său veșmint de brocart, strălucirea bijuteriilor, mîna ca un mînușchi de case adunate în jurul unui crucifix de aur, craniul pămîntu sîstînd o mitră din cele-afară de înaltă. Crescu și mai mult în lumina pe care fratele meu o apropiu și apoi, fulgerător, tăcut și preschimbîndu-se în pulbere, episcopul se năru. Oasele erau acum pulbere, și tot în pulbere se prefăcuseră mitra și mantia episcopală. Grele, funeste, fără moarte, odoarele erau în clipa aceea ale noastre.

Mă voi mulțumi să spun, doar, că acea comoară — pe care am vîndut-o cu răbdare și spor — cuprîndea mai multe inele episcopale, opt minunate potire pentru împărțanie încrustate cu pietre scumpe, grele artofoare, înbelsugate crucifixe, un săculeț din inima Perû-ului, plin cu străvechi monede și imense medalii de aur.

Apoi, nu știu nici eu din care pricină am simțit nevoia de a ne despărți atât de grabnic. Istoria ulterioară a fratelui meu îmi este cunoscută deoarece el însuși mi-a povestit-o nu demult, întretăiat și plictisit. Pornise întâi cu multă chibzuință, păzindu-și bine partea; curând, și aproape fără voie, își mai spori încă avutul. Se îmbogăți, se însură, avu copii, se îmbogăți mai mult, ajunse pe cele mai înalte culmi. Și apoi, deodată, văzu cum bogățiile începeau să i se risipească și, din cîteam ghicid, cum plăcerea de a le acumula, atât de vie pînă atunci, se risipea și ea. Sfîrși prin a rămîne fără un ban. Așa e și acum, neșăstos.

Eu, dimpotrivă, am început prin a-mi cheltui partea. Nu știu dacă am spus deja că sînt — sau am crezut a fi — pictor și că, în epoca descoperirii acelei tainice firide, începeam, tocmai, să deprind meșteșugul desenului în clasele academiei din orașul natal. Era firesc, așadar, să metesc acei bani împlinirii vocației mele. Am pornit într-o lungă peregrinare prin Europa, călătind cu înfrigurare pe cel care mi-ar fi putut deveni învățător. De la Paris am trecut la Veneția, de la Veneția la Madrid. Și acolo m-am oprit, mai mult de doisprezece ani. Acolo am izbutit să-l întîlnesc pe adevăratul meu Maestru și am lucrat și mi-am dus viața și mi-am petrecut anii alături de el. Și am făcut chiar progrese. În chipul cel mai tainic, pentru că tainic era întregul ei fel de a fi, mi-a împărtășit tot meșteșugul său. Am învățat tehnica lui, ca și concepția despre realitate; am izbutit să văd culorile pe care le vedea, mîna mea s-a mișcat odată cu a lui. Maestrul meu m-a învățat tot ce știa și, poate, chiar mai mult de atât; ajunsesem să cred, uneori, că noțiunile pe care mi le insufla erau, în mod prodigios, zămislite de el chiar atunci. În sfîrșit, veni ziua în care el îmi scotoci ucenicia încheiată; cu durere, am fost nevoit să mă despăr de Maestrul meu.

La cîteva luni, doar, după întoarcerea acasă, am început să simt acea neagră îndoielă: că nu sînt un bun pictor. Cunoscusem, fără mult interes, alți pictori; văzusem, disprețuitor, alte tablouri. Însă acum, pe nesimțite, o neliniște mi se așezase în suflet. Chinuit, sfîșiat de propria mea neîncredere, hotărî să-mi desfășor opera întreagă în fața lumii. Pe de altă parte, Maestrul meu mi-o îngăduise la despărtire. Și astfel, mi-am expus lucrările. Rezultatul a fost că unii, puțini la număr, au declarat pictura mea de neînțeles; cei mai mulți, însă, au găsit-o banală. Am înțeles, oricum, că eu pețuia nimic, iar eu nu eram, cîtui de puțin, un artist. I-am scris vechiului meu Maestru, o dată, încă o dată: n-am mai aflat nimic despre el.

Deznădăjduit, am început atunci să bînuie de unul singur înlăuntrul casei mele, asemenea unui copil, ori unui prizonier. Străbăteam neîncetat vasele-i încăperi, coridoarele adînci. Intr-o zi, cineva din ai casei m-a întrebat dacă n-aș vrea să vizitez odaia aceea ale cărei ziduri, din pricina unei povești întîmplător auzite, le năruisem odinioară. Pe zidul sepulcral, tocmai la capătul acelei case de mai bine de un veac, fusese afîrnat, din superstiție ori inocență, un portret, despre care nu mai știu cine spusese că l-ar înfățișa chiar pe episcopul zidit. Îi găsiseră, îmi povestiră, la scurtă vreme după plecarea mea.

Se făcuse noapte cînd m-am dus să văd tabloul și a trebuit să iau cu mine un sfeșnic. Îmi aduc aminte că l-am ridicat cu grijă de-a lungul asprului perete și că portretul s-a luminat în toată amploarea lui. Părea că retrăiesc scena dinții: am văzut aceeași mantie aurită, aceeași mîtră foarte înaltă. Însă în tablou totul părea, în mod ironic, mai real. Am privit atunci cu luare aminte ce nu-mi mai aminteam, ce nu știam, și abia în clipa aceea am descoperit că episcopul avea chipul Maestrului meu, că era însuși Maestrul meu.

După MARCIAL TAMAYO, Buenos Aires,
iulie 1953

Amenințarea morții

Un tînăr grădinar persan îi spusese principelui său:

— Salvează-mă! În dimineața asta m-am întîlnit cu Moartea. Ea mi-a făcut un semn de amenințare. La noaptea și dori, printr-o minune, să ajung tocmai la Ispahan. Mărinimosul principie îi împrumută caii săi. Spre seară, întîlni Moartea pe o alee a grădinii și o întrebă:

— De ce l-ai amenințat azi dimineață pe grădinarul nostru?

— N-a fost un semn de amenințare, ci de surpriză. Căci îl vedeam în zorii zilei la o asemenea distanță de Ispahan, știind că tocmai de la Ispahan va trebui să-l iau la noapte.

După JEAN COCTEAU, *Le Grand Écart*

Ubicuitate (1)

Ieșind din orașul Sravasti, Buda fu nevoit să străbată o cîmpie întinsă. Din dife-ritele lor ceruri, zeii îi aruncară umbrelețe pentru a-l ocroti de soare. Spre a nu-i dezamăgi pe binefăcătorii săi, Buda se multiplică politicos și fiecare dintre zeii putu să vadă, din cerul în care se afla, cite un Buda ce înainta cu umbreleța dăruită de el.

După M. WINTERNITZ, *Indische Literatur*,
1920

Ubicuitate (2)

O versiune culeasă de Sir William Jones voiește ca un zeu din Indistan, pe care solitudinea îl necăjea nespus, să fi cerut unui alt zeu să-i dăruiască una din cele 14.516 femei ale sale. Sotul încuviință cu aceste vorbe: «Să fie a ta aceea pe care ai s-o găsești singură.» Lipsitul străbătu cele 14.516 palate; în fiecare dintre ele, doamna se afla, însă, cu stăpînul vieții ei.

Acesta se multiplicase de 14.516 ori, și fiecare din femei era convinsă că este singura în a se bucura de dărnicia lui.

După S. J., SIMAO PEREYRA, *Patruzece de ani pe malurile Gangelui, Goa, 1887*

Neîndemînare

Se povestește:

Rabinul Elimelekh cîna împreună cu ucenicii săi. Slujitorul îi aduse un castron cu supă. Rabinul îl răsturnă și supa se împrăstie pe masă. Tînărul Mendel, care avea să devină rabin de Rimanov, exclamă:

— Ce-ai făcut, învățătorule? Vom fi azvîrlîți cu toții în temniță.

Cei alți ucenici zîmbiră și ar fi rîs chiar cu poftă dacă prezența învățătorului nu i-ar fi stînjinit. Acesta, însă, nu schiță nici un zîmbet. Cîtîină doar din cap și i se adresă lui Mendel:

— N-ai teamă, fiul meu.

După cîțva vreme se află că în acea zi un edict îndreptat împotriva evreilor din toată țara îi fusese dos împăratului spre a fi semnat. În repetate rînduri împă-

ratul luase în mână până, însă de fiecare dată cite ceva îl întrerupsese. În cele din urmă, izbuti să semneze. Întinse mâna către vasul în care se afla nisipul pentru uscat cerneala, dar din greșală apucă, în locul acestuia, călimara și o răsturnă peste hîrtie. Atunci rupse hîrtia în bucăți și porunci să nu-i mai fie adusă niciodată.

După MARTIN BUBER

Lotusul Alb

A fost odată, în vremuri vechi, în China, un om ce venera Lotusul Alb. Mulți, doritori să stăpînească meșteșugul magiei, îl luară drept învățător.

Într-o zi, magul dori să iasă. Așeză atunci în tindă o ceașcă mare acoperită cu o altă ceașcă, la fel de mare, și le ceru ucenicilor s-o păzească. Le porunci să nu desopere cumva ceștile și să nu iscodească ce se află înăuntru.

Abia se îndepărtase, cînd ucenicii ridicară capacul și văzură că în ceașcă se afla apă curată și în apă o corăbioară din paie, cu catarge și pinze. Mirați, o împinseră cu degetul. Corabia se răsturnă. Grabnic o întoarseră la loc și acoperiră din nou ceașca.

Magul apărură de dată și-i întrebă:

— De ce nu mi-ați dat ascultare?

Învățăceii se ridicară în picioare și tăgăduiră. Magul rosti:

— Corabia mea a naufragiat pe țărmul Mării Galbene. Cum de îndrăzniți să mă înșelați?

Într-o seară, aprinse într-un colț al grădinii o flăcărui. Le porunci s-o ocrotească de vînt. Trecuse cea de a doua veghe și magul nu se întorsese. Osteniți și coplesii de somn, învățăceii se culcară și adormiră. A doua zi, flacăra se stinsese. O aprinseră din nou.

Magul apărură deîndată și le spuse:

— De ce nu mi-ați dat ascultare?

Ucenicii tăgăduiau și de rîndul acesta:

— Cu adevărat, n-am dormit nici o clipă. Cum ar fi putut flacăra să se stingă?

Magul răspunse:

— Cînsprezece leghe am rătăcit în bezna deșerturilor tibetane și acum voiți să mă înșelați.

Vorbele acestora îi înspăimîntară pe ucenicii din cale-afară.

După RICHARD WILHELM, *Chinesische Volksmaerchen*, 1924

Cartea ocrotitoare

Cărturarul Wu, din Chiang Ling. Îl ofensase pe magul Chang Ch'i Shen. Convins că acesta va încerca să se răzbune, Wu stătu treaz toată noaptea, citind, la lumina lămpii, Cartea cea sfîntă a Transformărilor. Deodată se auzi o pală de vînt ce dădu roată casei, și în ușa se ivi un războinic, amenințîndu-l cu lanca. Wu îl doborî

cu cartea. Cînd se aplecă pentru a-l privi mai bine, văzu că nu era decît o figură decupată în hîrtie. O puse între filele cărții. Puțin după aceea intrară doi spiriduși răi, cu fețe negre și rotind securi. Cînd Wu îi doborî cu cartea, văzu că și aceștia erau tot figuri din hîrtie; Wu îi puse între file, așa cum făcuse și întia oară. Spre miezul nopții, o femeie, plîngînd și gemînd, ciocăni în ușă:

— Sînt nevasta lui Chang, spuse ea. Soțul și fiii mei au venit să vă atace și i-ați închis în carte. Vă implor să le redați libertatea.

— Nici fiii și nici soțul domniei voastre nu se află în cartea mea, răspunse Wu.

În carte nu am decît niște figuri din hîrtie.

— În figurile acestea se află sufletele lor, spuse femeia. Dacă nu se întorc pînă în zori, trupurile lor, care-au rămas acasă, nu se vor mai însușiți niciodată.

— Magi blestemați! strigă Wu. Ce milă puteți să așteptați de la mine? Nici nu mă gîndesc să-i eliberez. Din mîrinimie, o să ți-i dau pe unul din copii, dar mai mult să nu-mi ceri.

Îi dădu una dintre figurile cu fața neagră.

A doua zi află că magul și cei mai mare dintre fiii săi muriseră în timpul nopții.

După C. WILLOUGHBY-MEADE, *Chinese Ghouls and Goblins*, 1928

Studiosul

De la vîrsta de șase ani am simțit pornirea de a desena formele lucrurilor. Către cincizeci de ani, am expus o colecție de desene; însă nimic din tot ce am executat mai devreme de șazeici nu mă mulțumeste. Abia la șaptezeci și trei de ani am izbutit să întelesc, măcar în parte, adevărata formă ca și natura păsărilor, a peștilor și a plantelor. Consider, prin urmare, că la optzeci de ani voi fi făcut mari progrese; la nouăzeci, voi fi pătruns esența tuturor lucrurilor; la o sută, voi fi atins cu siguranță o treaptă mai înaltă, indescriptibilă, iar dacă ajung la o sută zece ani, totul — fiecare punct și fiecare linie — va trăi; îi invit pe cei ce vor trăi la fel de mult ca mine să urmărească dacă am să împlinesc făgăduielile acestea. Scris la vîrsta de șaptezeci și cinci de ani, de mine, înaintea Hokusai, acum Huakivo-Royli, bătrînul care și-a pierdut mintea din pricina desenului. *

După ADLER-REVON, *Japanische Literatur*

Salvarea

Aceasta este o poveste din timpuri și domnii străvechi. Sculptorul se plimba împreună cu tiranul prin grădinile palatului. Dincolo de labirintul menit străinilor de seamă, unde se termină alea filosofilor decapitați, sculptorul înfațișă ultima sa lucrare: o naiață ce era totdeodată înfîntîni. În timp ce oferea cu înblăsurare lămuriri tehnice și se lăsa purtat de beția triumfului, artistul desluși pe frumosul chip al pro-

* Hokusai a murit la vîrsta de 89 de ani.

teguitorului său o umbră de amenințare. Înțelese pricina. «Cum este cu putință ca o făptură într-atita de neînsemnată» — va fi gândit tiranul — «să fie în stare de ceea ce eu, cirmaci de popoare, nu sînt?» În clipa aceea, o pasăre care băuse din apele fîntîni își luă speriată zborul prin văzduh și sculptorul, pe dată, înflirpă ideea ce avea să-l salveze. «Oricît ar fi de neînsemnată — rosti el arătînd pasărea —, sîntem siliți să recunoaștem că zboară mai bine decît noi.»

ADOLFO BIOY CASARES

Final pentru o povestire fantastică

- Ce straniu !, spuse fata, înaintînd cu grijă. Ce poartă grea !
- O atîșe, în vreme ce vorbea, și poarta se închise dintr-odată, cu zgomot.
- Dumnezeule ! exclamă bărbatul. Mi se pare că nu-i nici o deschizătoare pe partea dinlăuntru. Am rămas ferecați amîndoi !
- Amîndoi, nu. Doar unul singur, spuse fata.
- Trecu apoi prin densitatea porții și dispărură.

După I. A. IRELAND, *Visitations*, 1919

Poveste cu vulpi

Wang văzu două vulpi proptite pe labele dîndărăt și sprijinindu-se de trunchiul unui copac. Una din ele ținea în labă o foaie de hîrtie și rîdeau amîndouă ca de o glumă bună.

Încercă să le sperie, dar ele nici nu se clintiră și atunci Wang ochi și trase în cea cu hîrtia; o răni într-un ochi și luă foaia cu el. Întors la han, povesti aventura celorlalți călători. În vreme ce vorbea, într-un domn care avea un ochi beteag. Ascultă curios povestirea lui Wang și ceru să-i arate hîrtia. Wang era tocmai pe punctul de a i-o arăta, cînd hangul observă că noul venit are coadă. *E o vulpe !*, strigă el și pe dată domnul se prefăcu în vulpe și o rupse la fugă.

Vulpile încercară în repetate rînduri să redobîndească hîrtia, care era acoperită cu semne ininteligibile ; însă dădura greș. Wang hotărî să pornească spre casă. Pe drum se întîlni cu întreaga lui familie, care se îndrepta spre capitală. Îi motivară că el le poruncește călătoria aceasta, iar mama îi arătă chiar o scrisoare prin care Wang le poruncește să risipească tot avutul lor și să pornească neîntîrziat spre capitală. Wang cercetă scrisoarea și constată că nu era decît o foaie albă. Deși acum nu mai aveau unde se adăposti, Wang hotărî : *Să ne întorcem*.

Într-o zi apărură un frate mai mic, pe care toți îl scotiseră pierdut. Întrebă despre nenorocirile familiei și Wang îi povesti toate cele întîmplate. Ah, spuse fratele, cînd Wang ajunse la isprava cu vulpile, aici e rădăcina tuturor relelor. Wang

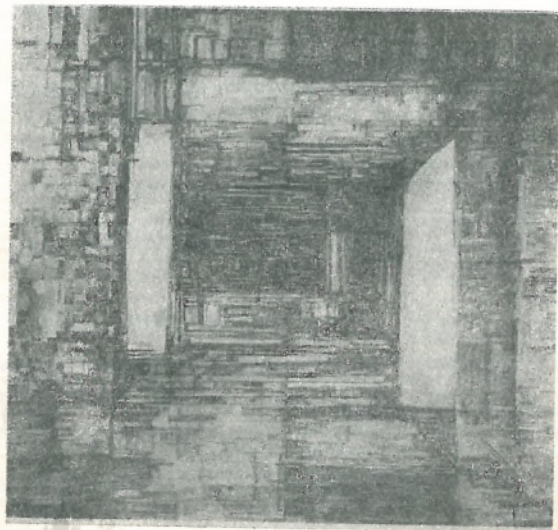
îi arătă hîrtia cea faimoasă. Smulgîndu-i-o din mîini, fratele o ascunse cu grabă. În sfîrșit, dobîndesc ceea ce căutam, exclamă el și, preschimbîndu-se în vulpe, se făcu nevăzut.

După NIU CHIAO, *Ling kuai lu*, secolul IX

Odin

Se povestește că, la curtea regelui Olaf Tryggvason, care se convertise la noua credință, sosi într-o noapte un bărbat vîrstnic, înfășurat într-o mantie întunecată și cu marginea pălăriei coborînd peste ochi. Regele îl întrebă ce meșteșug cunoaște ; străinul îi răspunde că știe să cînte la harfă și să istorisească povești de tot felul. Cîntă la harfă melodii străvechi, vorbe despre Gudrun și Gunnar și, în sfîrșit, istorisi nașterea lui Odin. Povești cum veniseră atunci trei ursitoare, cum două dintre ele făgăduiseră că va avea o soartă norocoasă, dar cea de a treia spusese, mîniată : «Copilul nu va trăi mai mult decît lumina ce arde la căpătîiul lui ». Atunci părinții stînseră în grabă lumina pentru ca Odin să nu moară. Olaf Tryggvason nu vru să dea crezare istorisirii ; străinul repetă că e adevărată, scoase chiar lumina și o aprinse. În vreme ce o priveau cum arde, el spuse dintr-odată că s-a făcut tîrziu și este nevoit să plece. Cînd lumina se sfîrși, îl căutară. La cîțiva pași de castelul regelui, Odin murise.

JORGE LUIS BORGES și DELIA
INGENIEROS, *Vechi literaturi germanice*, 1951



MARCEL SCHWOB

Biografii imaginare

EROSTRAT INCENDIATORUL

Orașul Efes, în care s-a născut Herostratos, se întindea la gura Coastrului, cu cele două porturi ale sale, pînă la cheiurile Panormului, de unde se zărea pe marea colorată intens conturul cejos al insulei Samos. El gemea de aur și de țesături, de stofe și de roze, de cînd Magnezienii, clinii lor de luptă și sclavii lor meșteri în aruncarea suliței, fuseseră învinși pe malurile Meandruului, de cînd magnificul Milet fusese ruinat de Persani. Era o cetate moleșită, care-și serba curtezanele în templul Afroditei Hetaire. Efesienii purtau tunici amargine, străvezii, rochii de în tars pe roată de culoarea violetei, purpuri și safranului, sarapide de culoarea mărului galben și albe și trandafirii, stafe de Egipt de culoarea hiacintului, cu străluciri învăpăiate și umbre mișcătoare ca ale mării, și calasirisuri de Persia, dintr-o urzeală deasă, ușoară, toate presărate, pe fondul lor stacojiu, cu grăunte de aur ca niște cupe.

Între muntele Prion și o înaltă faleză abruptă se zărea, pe țărmul Coastrului, marele templu al Artemidei. Trebuiseră o sută douăzeci de ani pentru a fi înălțat. Picturi severe îi împodobeau încăperile interioare al căror plafon era din lemn de eben și de chiparos. Coloanele grele, care-l susțineau, fuseseră mînjite cu miniu. Sala zeiței era mică și ovală. În mijloc, se înălța o fabuloasă piatră neagră, conică și lucitoare, încred-

tată cu poleiri lunare, care nu era alta decât Artemis. Altarul triunghiular fusese tăiat, și el, dintr-o piatră neagră. Alte mese, din leșpezi negre, erau străpunse din loc în loc de găuri pentru a lăsa să se scurgă sîngele victimelor. Pe ziduri atîrnau tășuri late de oțel cu minere de aur, servind la înjunghiere, iar pardoseala lustruită era presărată cu panglici înșingerate. Marea piatră întinecată avea două mamele dure și țuguiate. Așa era Artemis din Efes. Divinitatea ei se pierdea în noaptea mormintelor egiptiene și trebuia adorată după rituri personale. Ea posedă o comoară închisă într-un soi de stup pictat în verde, o cărui poartă piramidală era ca un arici cu țepi de bronz. Acolo, printre inele, monede și rubine zăcea manuscrisul lui Heraclit, cel ce proclamase domnia focului. Filosoful îl așezase el însuși la temelii piramidei, cînd aceasta fusese construită.

Mama lui Herostratos era violentă și trufașă. Nu s-a știut niciodată cine-i era tată. Herostratos avea să declare mai târziu că era fiu al focului. Trupul său era însemnat, sub sînul stîng, de o semilună, care păru să se aprindă cînd fu supus torturii. Urșitoarele îi meniseră că i se va închina Artemidei. Crescu mînios și rămase fecior. Chipul său era mîncat de linii obscure, iar coloritul pielii negricios. Încă din copilărie îi plăcea să zăbovească sub faleza înaltă, aproape de Artemision. Privea cum trec procesiunile cu ofrăndă. Pentru că nu știa din ce neam se trage, nu putuse deveni preot al zeiței căreia i se credea hărăzit. Colegiul sacerdotal trebuia să-i interzică de mai multe ori intrarea în naos, unde el spera să înlăture vălul greu, de preț, ce-o ascundea pe Artemis. Se umplu de ură și jură să violeze secretul.

Găsea că numele de Herostratos e fără pereche, așa cum propria lui persoană îi părea superioară întregii omeniri. Rîvnea glorie. Se alătură înții filosofilor care predau doctrina lui Heraclit: dar ei nu cunoșteau de loc partea ei secretă, căci aceasta se afla închisă în celula piramidală a comorii Artemidei. Herostratos putea doar să bănuiască teoria maestrului. Se îndrăgii în dispreț pentru bogățiile ce-l înconjurau. Dezgustul său față de iubirea cetezanelor nu avea margini. Se bănuia că-și păstrează fecioria pentru zeid. Dar Artemis se dovedi nelindurătoare cu el. Colegiul Gerusiei, care supraveghea templul, îl declară periculos. Satrapul îngădui să fie exilat la marginea orașului. El își petrecu zilele, atunci, pe coasta dealului Koressos, într-un cavou săpat din bătrîni. De acolo, pînă la noaptea lămpii sacre ale Artemisionului. Unii presupun că Persani inițiați veniră să stea de vorbă cu el. Dar mai sigur este că destinul i s-a revelat dintr-o dată.

Între-adevăr, el mărturisii sub tortură că înțelesese brusc sensul expresiei lui Heraclit, drumul de sus, și de ce filosoful afirmase că cel mai minunat suflet este cel mai uscat și cel mai înflăcărat. El dovedi că, în acest sens, sufletul lui era cel mai perfect și că voise să proclame acest lucru. Nu dădu altă cauză acțiunii sale decât setea de glorie și bucuria de a-și auzi proferat numele. Mai spuse că singură domnia sa ar fi fost absolută, pentru că nu i se cunoștea tatăl și că Herostratos l-ar fi înaromat pe Herostratos, că el era fiul propriei sale opere și că opera sa era esența lumii: că astfel el ar fi fost deopotrivă rege, filosof și zeu, unic între oameni.

La anul 356, în noaptea de 21 iulie, cînd luna nu urcase încă pe cer iar dorința lui Herostratos dobîndise o forță neobișnuită, se hotărî să violeze încăperea secretă a

Artemidei. Se furișă, deci, pe cărarea șerpuită de munte pînă la rîul Caystru și urcă treptele templului. Preoții de strajă dormeau lîngă lămpile sfînte. Herostratos luă una și pătrunse în naos.

O puternică mireasmă de ulei de nard se răspîndea în jur. Grinzile negre ale plofului de abanos străluceau. Ovalul încăperii era împărțit de draperia țesută cu fir de aur și de purpură care o ascundea pe zeidă. Herostratos, gîfîind de voluptate, o smulse. Lampa sa lumină conul teribil cu o mamele semețe. Herostratos le cuprinse cu ambele mîini și sărută cu lăcomie piatra divină. Apoi îi dădu ocol și zări piramida verde în care se afla comoara. Apucă țepii de bronz ai ușii și o deschise. Își cufundă degetele printre giuvaerurile virgine. Dar nu luă decât sulul de papirus pe care Heraclit își înscrisese versurile. La lumina lămpii sacre, el le citi și cunoscu totul.

Strigă pe dată: «Focul, focul!»

Trase spre el draperia Artemidei și apropié fitilul aprins de marginea de jos a fal-dului. Stofa arse mai înții moacă; apoi, din pricina vaporilor de ulei parfumat cu care era impregnată, flacăra urcă, albastră, spre lambriurile de abanos. Conul teribil ră-sfrîngea incendiul.

Focul se înalță pe capitellurile coloanelor, se cățăra de-a lungul balștilor. Una cite una, plăcile de aur închinat preo putericei Artemis se prăbușiră pe leșpezi cu un ecou metalic. Apoi jerba incandescentă țîșni pe acoperiș iluminînd faleza. Olaneele de bronz se surpădă. Herostratos se înalță în lumina orbitoare, clamîndu-și numele în noapte.

Întregul Artemision deveni un morman roșu în miezul tenebrelor. Străjile îl înhățară pe criminal. Îi puseră un căluș ca să nu-și mai poată striga propriul nume. Apoi fu zvirlit în beci, legat, cit a ținut incendiul.

Artaxerxes trimise de îndată poruncă să fie torturat. El nu a vrut să mărturisească decât ceea ce s-a spus. Cele douăsprezece cetăți ale Ioniei interziseră, sub pedepșa cu moartea, ca numele lui Herostratos să fie transmis generațiilor viitoare. Dar un mur-mur l-a făcut să ajungă pînă la noi. În noaptea în care Herostratos a dat foc templului din Efes, veni pe lume Alexandru, regele Macedoniei.



SUFRAH GEOMANTUL

Povestea lui Aladdin spune în mod greșit că vrăjitorul african ar fi fost otrăvit în palatul lui și că trupul său înnegrit și pleznit sub puterea filtrului ar fi fost zvârlit pradă cinilor și pisicilor; e adevărat că fratele lui se lăsa înșelat de această orătare și muri înjunghiat, îmbrăcînd veșmîntul sfintei Fatmah; dar e neîndoios că maghrebinul Sufrah (căci acesta era numele vrăjitorului) adormise doar sub puternicul efect al narcoticului și că scăpase printr-una din cele douăzeci și patru de ferestre ale marii săli, pe cînd Aladdin o îmbrățișa tandru pe prințesa.

Nici nu atinse bine pămîntul, după ce coborîse destul de comod pe unul din burleanele de aur prin care se scurgea apa de pe marea terasă, că palatul se făcu nevăzut, iar Sufrah se trezi singur în mijlocul nisipurilor desertului. Nu-i mai rămăsese nici măcar una din cafele cu vin de Africa pe care coborîse să le ia din beci la rugămintea fălțaricei prințese. Disperat, se așeză sub soarele arzător și, ștîind prea bine că întinderea de nisip torid ce-l înconjură era fără sfîrșit, își înfășură capul cu manta și își așteptă moartea. Nu mai poseda nici un talisman, nu avea nici un parfum ca să înalțe fumigații; nici măcar o boghetă năzdrăvană care să-i descopere vreun izvor ascuns în adîncuri, pentru a-și potoli setea. Sosi și noaptea, albastră și fierbinte, dar care-i mai alină puțin ochii arși. Atunci se gîndi să deseneze pe nisip o figură de geomantie și să aștepte dacă-i era hărăzit să piardă în deșert. Cu degetele sale însemnă

cele patru mari linii, compuse din puncte, ce stau sub invocația Focului, Apei, Pămîntului și Aerului, în stînga, iar în dreapta a Sudului, Orientului, Occidentului și Septentrionului. Iar la extremitatea acestor linii, îngrămădi puncte pare și împare pentru a compune cu ele prima figură. Nu mică îi fu bucuria văzînd că era figura Fortunei Majore, semn că va scăpa de primejdie, prima figură fiind așezată în prima casă, care e casa celui ce întreabă. Iar, în casa numită «Inima Cerului», el regăsi figura Fortunei Majore, încredințîndu-l că va izbîndi și că se va acoperi de glorie. Dar în a opta casă, care e casa Morții, se formă figura de Roșu, sinistră prevestire de sînge sau de foc. După ce formă figurile celor douăsprezece case, alese din ele doi martori, și dintre aceștia un judecător, spre a se convinge că socoteala fusese calculată just. Figura judecătorului se dovedi a fi aceea a Închisorii, de unde află că va dobîndi gloria, trecînd prin mare primejdie. Într-un loc ferecat și tainic.

Încredințat că nu va muri pe loc, Sufrah porni să cugete. Nu mai spera să redobîndească lampa, care zburase, împreună cu palatul, în centrul Chinei. În același timp, îi trecu prin minte că niciodată nu încercase să afle cine era adevăratul stăpîn al talismanului și fostul posesor al comorii și al grădinii cu fructe de pres. O a doua figură geomantică, pe care o citi după literele alfabetului, îi revelă caracterele S.L.M.N., pe care le trăsă pe nisip, iar casa a doua îi confirmă că aparțineau unui rege. Sufrah cunoscuse îndată că lampa fermecată făcuse parte din comora regelui Solomon. Atunci, el cercetă cu luare aminte toate semnele, și Capul Dragonului îi dădu răspunsul — căci se unea, prin Conjunție, cu figura Tîndrului Bălat, care indică bogățiile ascunse sub pămînt, și cu aceea a Închisorii, în care poți citi poziția bălților ferecate.

Și Sufrah bătu din palme; căci figura geomantică arăta limpede că trupul regelui Solomon se păstra în chiar acest pămînt al Africii, și că purta, încă, în deget, inelul cu pecetea atotputernică ce dăruie nemurirea pămîntescă: astfel că regele trebuie să fi adormit de miriade de ani. Bucuros, Sufrah așteaptă ivirea zorilor. În lumina tulbură de azur, zări trecînd tîlhari Ba-da-ui; le ceru îndurare iar ei, mișcați de nenorocirea ce-l lovisse, îi dăruiră o trăistuță de curmale și o ploscă plină cu apă.

Sufrah porni la drum spre locul însemnat. Era un pîntec arid și pietros, cuprins între patru munți pleșuvi, înălțîndu-se ca niște degete spre cele patru colțuri ale cerului. Acolo desenă el un cerc și pronunță niște cuvinte; și pămîntul se cutremură și se deschise dînd la iveală o lespede de marmură cu un belciug de bronz. Sufrah apucă belciugul și invocă de trei ori numele lui Solomon. Lespdea se ridică pe dată și Sufrah coborî pe o scărișă îngustă în adîncuri.

Doi cîini de foc se năpustiră din cotloanele lor aflate față în față, împroșcînd făcări încrucișate. Dar Sufrah pronunță numele magic și cîinii, mîrlînd, se făcînd nevăzuți. Dădu apoi peste o ușă de fier ce se deschise în tîcerea îndată ce o atinse. Merse de-a lungul unui coridor săpat în porfir. Șfeșnice cu șapte brațe ardeau cu o lumină eternă. La capătul coridorului se afla o sală pătrată cu pereții din josp. În mijloc, un rug de aur îmbrățișa o lumină bogată. Iar pe un pat tăiat dintr-un singur

diamant șlefuit și care părea un bloc de foc rece, se afla întinsă o formă bătrână, cu barbă albă, cu fruntea încinsă de o coroană. Lângă rege zăcea un grațios trup descărnat, ale cărui mâini se întindeau încă spre a le cuprinde pe ale sale. Dar dogoarea sărutărilor se stinsese. Și, pe mîna atîrnîndă a regelui Solomon, Sufrah văzu strălucind marea pecete.

Se apropie în genunchi și, cîntărindu-se pînă la pat, ridică mîna zbîrcită, trase inelul din deget și-l luă în palmă.

Pe dată misterioasa prezicere geomantică se împlini. Samnul nemuritor al regelui Solomon se frînse. Pe dată trupul i se fărîmiță și se împușină într-o mină de oase albe și lustruite pe care delicatele mâini ale mumiei păreau încă să le ocrotească. Sufrah, însă, încremenit de puterea figurii de Rege în casa Martii, scuiță într-un șuvoi purpuriu tot sîngele vieții sale și se cufundă în samnul nemuririi pămînteste. Cu pecetea regelui Solomon pe deget, el se prăbuși lîngă patul de diamant, ferit miriade de ani de la descompunere, în sălașul ferecat și tainic ce i se arătase în figura Închisorii. Ușa de fier zăvorât din nou culoarul de porfir, iar clinii de foc începură să-l vegheze pe geomantul nemuritor.

(Din volumul *Vies Imaginaires*)

în românește de ALINA LEDEANU

MARCEL SCHWOB, un precursor

Diversele « Istorii » ale literaturii franceze l-au exilat, mai mult sau mai puțin laconic, pe Marcel Schwob, la capitolul rezervat Simbolismului. După opt decenii de la dispariția sa prematură, cînd evoluția literelor, dezideratele prozei și poeziei moderne și teoria traducerii aruncă lumini noi asupra operei sale, etichetarea aceasta se dovedește restrictivă.

La douăzeci și trei de ani, prima « manifestare publică », semnificativă pentru întregul său destin literar, este o comunicare la Institut des Hautes Etudes dedicată lui François Villon. Se demonstrează că baladele în argou nu fuseseră scrise într-un limbaj inventat, ci îl reproduceau pe acela al unei bande vestite în epocă, « coquil-larzii », prieteni cu Villon și judecați la Dijon. Se scotea astfel la lumină cel mai vechi document de argou francez (1455), iar limba lui Villon era proclamată « monumentul unic al unui idiom dispărut ».

Momentul este crucial în istoria recepției lui Villon (sîntem abia în anul 1889) și semnificativ pentru Schwob: coexistă la el, de pe acum, împletite inextricabil, cele două linii de marcă ale creației sale, erudiția și pasiunea pentru insolit.

Copilăria într-o familie ce perpetua cultul pentru cunoaștere, ca premisă a toleranței, transmis de generații succesive de rabini și medici, îi dăruise imaginea unor lumi îndepărtate sau dispărute, populate de eroi fabuloși. Se povestea că un strămoș al său, Caym de Sainte-Menehould salvase de două ori viața lui sire Jean de Joinville, odată de sabie și apoi de holeră, în cruciada ce-l aducea pe acesta în fața cetății Akko; că străbunicul său dinspre mamă, cabalist, gramatician și talmudist obișnuia să istorisească, în ceasuri tihnite, poveștile celor *O mie și una de nopți*, ca și legendele cavalești; cît despre unchiul Léon Cahun — viitorul bibliotecar șef al Bibliotecii Mazarine — el cutreierase Asia Mică și țărmurile Eufратului, istorisindu-i, după ani, nepotului, întîmplări cu aventurieri, marinari și soldați.

La această zestre se vor adăuga studiile strălucite de filosofie — cu pasiune declarată pentru vechii greci, Spinoza, Schopenhauer — și de filologie — unde e interesat deopotrivă de germană, probleme de argou, sanscrită, paleografie greacă sau de cursurile de indoeuropeană ale lui Ferdinand de Saussure. Dar deschiderea

spre artă, filosofie, vechi civilizații răspundea, la Schwob, înclinației organice spre mister, singular, pitoresc. Soliditatea și diversitatea formației sale lingvistico-filosofice, ferindu-l de uscăciunea livrescului, i-a oferit doar instrumentele de lucru. Biblioteca — și cit de vastă! — devine, la el, locul privilegiat care hrănește fantazarea, în care harul poetic nu e, totuși, sufocat de erudiție.

Printr-o stranie coincidență, sfârșitul său, ca și începutul, stau sub semnul creației lui François Villon: moartea a întrerupt cursul dedicat la Sorbonna explicării și comentării *Marelui Testament*. Între aceste limite aflate sub semnul interesului filologic fertilizând pasiunea pentru misterul și straniu poeziei și personajului Villon, proza poetică a lui Marcel Schwob, strînsă în câteva volume, ca și tălmăcirile sale din Poe, Stevenson, Whitman, De Foe, se cer recitate cu un ochi proaspăt, ferit de rutina lui comitan.

În primul său volum, *Cœur double* (Înimă dublă, 1891), simbolist prin gustul pentru singular concretizat în alegerea subiectului, cadrului, personajelor, el încearcă de pe atunci, într-o prefață-manifest, o definire a prozei viitorului, în-deosebi a romanului: « Dacă forma literară a romanului persistă încă, ea se va lărgi, fără îndoială, extraordinar de mult. Descrierile pseudoștiințifice, etalarea psihologiei de manual și a biologiei prost digerate vor fi izgonite. Compoziția va fi severă; arta nouă va trebui să fie netedă și clară.

Atunci, romanul va deveni fără îndoială un roman de aventuri în sensul cel mai larg al cuvîntului, romanul crizelor lumii interioare și exterioare, istoria emoțiilor individului și a maselor, fie că oamenii își vor cerceta din nou propriile lor inimi, istoria, cucerirea pămîntului și a lucrurilor sau evoluția socială.

Nu va scrie niciodată romane. *Le Roi au masque d'or* (Regele cu mască de aur, 1892), *Le Livre de Monelle* (Cartea Monellei, 1894) sau *La Croisade des enfants* (Cruciada copiilor, 1895) îl consacră, rînd pe rînd, ca pe un subtil, oracular, neașteptat poet turnîndu-și substanța în forma prozei scurte.

Scriind, însă, *Vies Imaginaires* (1896), prefigurată și stilistic și ca motive de inspirație prin poveștile cuprinse în ciclul *Regele cu mască de aur*, Schwob nu mai anunță, ci practică o proză modernă, acea compoziție « severă » prin riguroasa concentrare verbală, acea artă « netedă și clară », rod al unei puternice tensiuni subterane discipline îndărătul simplității ei aparente.

Cele douăzeci și două de povești sînt « vieți » în măsura în care, pornind de la legende, biografii celebre, documente de epocă, recurînd, așadar, la Biblioteca, — autorul restituie un personaj aievea. Simulînd, ironic însă, livrescul, ele par să propună un fel de « legendă a secolelor » pornind de la antichitatea greco-romană (prin Empedocle, zeu presupus, Erostratos incendiatorul, Lucretius, poetul ori Petroniu, romanicerul), trecînd — cu *Sufraj geomantului* — prin poveștile arabe, pentru a încheia cu figuri de aventurieri, pițai ori asasini celebri în secolul trecut (*Căpitanul Kid*, pirat sau M. M. Burke și Hare, asasini).

Dacă această diversitate a informației perfect asimilate este un elogiu implicit

adus Bibliotecii, capacitatea lui Schwob de a pune între ghilimele modelul livresc, spulberat prin fantezie, mister, simbol, devine o sfințire a spiritului « clasificator »: « Artă este la antipodul ideilor generale, nu descrie decît individualul, nu urmărește decît unicul. Ea nu clasifică, ea deklasifică », afirma autorul în Cuvîntul înainte la *Viețile imaginare*. Modelele lui Schwob nu vor fi biografii celebre, ci un Hokusai, un Holbein ori un Cranach, care au știut să « extragă individualul din ceea ce era mai general ». Rolul biografului este, după Schwob, « de a povesti cu aceeași grijă existențele unice ale oamenilor, fie ei divini, mediocri, sau criminali ». Urmind această tehnică demistificatoare a clișeului, el scrie o falsă « legendă a secolelor », în care portretele personajelor, pregnante prin desăvîrșirea stilistică, par să anunțe, *avant-la-lettre*, *Historia universal de la infamia* a lui Jorge Luis Borges.

Unelele lui Schwob sînt cuvîntele, devenite uleluri, vopsele. Minuită de el, domesticită, substanța limbii se poate preschimba în pulbere de aur pentru a-l desena pe Empedocle, flacăra incendiară ca demența lui Erostrat, ori poate căpăta reflexele de aur vechi ale bijuteriilor orientale din comoara regelui Solomon rivnită de Sufraj geomantului. Într-una din primele sale proze — « Les Portes de l'Opium », inclusă în volumul *Cœur double*, Schwob își mărturisea dorința și efortul de-a se identifica cu personaje virtuale: « Încercam dorința dureroasă de-a mă înstrăina de mine însumi, de a fi adeseori soldat, plebeu sau negustor, sau femeia pe care o vedeam trecînd ». Acest ideal de alteritate evocînd, parcă, celebra exclamație a lui Flaubert: « Madame Bovary c'est moi », își găsește izbînda plenară în cele douăzeci și două de portrete din *Viețile imaginare* și se realizează la nivelul cuvîntului. Dar cuvintele, ne lasă chiar autorul lor s-o înțelegem, au o mare forță invocatoare: într-una din poveștile cuprinse în *Regele cu mască de aur* — « Cioma » — un aventurier, simulînd boala pentru a scăpa de încurcături ce păreau să-i amenințe viața, devine victima propriei scorneli.

La treizeci și opt de ani, Schwob se stinge răpus de o misterioasă boală ce pare să fi fost cioma bubonică. Viața acestui « minunat primitiv al artei moderne » — cum l-a numit Pierre Champion, unul dintre primii și puținii săi exegeți — pendulînd între rigoare și fabulos, pare ea însăși o « viață imaginară » ce își așteaptă, mai cu seamă azi, biograful.



AXA LUMII ȘI «SPIRITUL LOCULUI»

COMPONENTA SUD-EST EUROPEANĂ
A GÎNDIRII LUI MIRCEA ELIADE

Primul text monografic dedicat, în Occident, lui Mircea Eliade a apărut în 1963 (Thomas J. J. Altizer, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*). A urmat o destul de lungă tăcere, după care însă, începînd din 1976 (John A. Saliba, «*Homo Religiosus*» in *Mircea Eliade: An Anthropological Evaluation*), exegeza operei științifice a profesorului a intrat într-o fază de acumulare galopantă, culminînd, anul trecut, cu o culegere de studii omagiale publicată de Hans Peter Duerr, la editura Suhrkamp. Culegerea se intitulează *Die Mitte der Welt* și are pe copertă o fotografie a Coloanei fără sfîrșit de la Tirgu Jiu... Emblema aceasta, confirmînd incurajator latența de universalitate a culturii românești, trebuie contemplată cu gravitate, dincolo de retorica facilă a «mîndriei» naționale, care, deși legitimă, riscă să alunece în sentimentalism sterp și suficientă. Trebuie, cu alte cuvinte, să depășim euforia de primă instanță a succesului, pentru a ne întreba asupra mecanismului lui. În reușita — mondială — a lui Eliade, ca și în aceea a lui Brăncuși, e implicată o lecție pe lingă care nu putem trece în starea de roză ebrietate a patriotismului local. Și Eliade și Brăncuși dovedesc că se poate ajunge în miezul lumii, din orice margine a ei. Că centrul poate fi vizat din orice punct al circumferinței. Și mai ales că rostul oricărui punct al circumferinței e să-și caute centrul și să-l «informeze» cu întreaga bogăție a marginalității sale. Accesul la universalitate al oricărei valori locale se asigură printr-un bine simțit dozaj între specificitate și adaptare. Abuzul adaptării creează anonimatul cosmopolit al dezrădăcinărilor de tot soiul. Abuzul specificității sfîrșește în teribilism provincial și caricatură. Ferit de asemenea extreme, Mircea Eliade evoluează armonios în spațiul dintre ele.

Performanța sa e de a fi găsit lungimea de undă în ale cărei limite spiritul locului dilagează cu marele duh planetar. Rîndurile care urmează nu vor altceva decît să surprindă cîteva frînturi din acest dialog.

Componenta «răsăriteană», sud-est europeană, în speșă românească, a structurii lui Mircea Eliade a început să fie invocată chiar și de cercetători ce nu pot fi suspecțiați de vreo subiectivă contereșare. Așa de pildă, în chiar culegerea de studii de la Suhrkamp, contribuția lui R. J. Zwi Werblowsky, notoriu profesor de istoria religiilor la Universitatea din Ierusalim, atrage atenția asupra elementelor de spiritualitate răsăriteană identificabile în structurile adînci ale personalității lui Eliade. Spațiul românesc explică — după opinia lui Werblowsky — una din notele esențiale ale «naturii» eliadice: fecunda dispersie a informației, cromatică mozaicată a inteligenței, polimorfism manifestării, Romanitate, adaosuri slave, balcanism, francofilie, intruziuni austriece și germane — iată varietatea specifică a unui profil cultural determinant pentru alcătuirea mentală și sufletească a lui Eliade. Dar să ne adresăm lui Eliade însuși. Ne vom îngădui, pentru aceasta, să pornim de la o experiență personală. Cu cîțiva ani în urmă, în timpul unei convorbiri care avea loc în apartamentul său din Place Charles Dullin, profesorul a vrut să ne arate un pasaj dintr-un caiet de însemnări mai vechi. După o căutare febrilă de cîteva minute, l-am auzit spunînd, ca pentru sine: «Se vede că l-am uitat acasă!» Am crezut, cum e și firesc, că întîlnirea noastră avînd loc la Paris, celălalt «acasă» însemna Chicago: Am fost, de aceea, cu atât mai surprinși să constatăm că ceea ce Eliade vroia să spună de fapt era că uitase textul cu pricina la București. Așadar, după aproape patruzeci de ani de absență neîntreruptă din țară, el nu se instalase încă — mental — în altă parte. Mai mult chiar, formularea lui părea să caracterizeze episodul plecării din țară drept accidental: căci pentru cineva care constată *mirat* că a uitat acasă un text părăsit, în realitate, cu patruzeci de ani în urmă, momentul plecării de acasă e încă actual, iar absența de-acasă are aerul de a fi provizorie. Nu spui desigur un obiect că «l-ai uitat acasă» decît cînd momentul acestui accident ține, pentru tine, de trecutul imediat și anume de un trecut înghețat pentru totdeauna în imediatetea sa, un trecut care nu vrea să rămînă în urmă. Un astfel de trecut iese, practic, din timp, pentru a deveni un dat constitutiv, temeiul unei tipologii. E limpede că apartenența intimă a lui Mircea Eliade la spațiul nașterii sale e mai mult decît un hazard administrativ, mai mult decît strictă biografie. Și vom înțelege mai bine această acută «marcă» locală dacă vom lua drept termen de comparație opera unui savant cu care Eliade are multe în comun, dar care, spre deosebire de el, stă sub semnul culturii central-europene: e vorba de Carl Gustav Jung.

Între Jung și Eliade există ceea ce s-ar putea numi o vădită *coincidență a misiunii intelectuale*. Și unul și celălalt îmbină o tenace fervoare științifică cu nevoia de a articula o terapeutică a sufletului modern, un sistem soteriologic. Amîndoi fac parte dintre eroii resabilitării mitului în lumea contemporană. Amîndoi încearcă

să vindece amnezia omului de azi, confruntîndu-l cu propriile lui adîncuri și înălțimi. Și amîndoi reușesc să demonstreze că depozitul de rituri și simboluri al umanității, departe de a fi reziduum obscuro al unor epoci defuncte, sau un inutil atavism cu rost — în cel mai bun caz — muzeal — este, dimpotrivă, o forță redutabilă înăuntrul fiecăruia dintre noi, o componentă esențială a echilibrului nostru psihic. Dar în efortul paralel al acestor doi învățați, există și date cu totul distincte. În parte, ele se pot explica, credem, prin cîteva argumente de morfologia culturii: Eliade și Jung sînt expresii ale unor «matrici stilistice» diferite. Firește, «diferența» aceasta e strict tipologică și nu implică, prin urmare, nici o ierarhie valorică între termenii ei. Cu atât mai puțin vrem să sugerăm că Eliade e un mare savant pentru că e un savant din sud-estul Europei. Nu afirmăm decît atît: apartenența lui Eliade la spațiul sud-est european transpare — în mod specific — în opera sa. Ni se va replica, poate, că o asemenea determinare e firească și generalizabilă. Toți sîntem, într-un fel sau altul, modelați de un anumit «geniu al locului». Susținem, totuși, că nu toți sîntem modelați în aceeași măsură. Că, de exemplu, nu s-ar putea vorbi cu egală îndreptățire despre un aspect sud-est european al scrierilor lui Tzvetan Todorov, sau, în alt plan, despre ceea ce este «romănesc» la E. M. Cioran. Dar în opera lui Mircea Eliade și în mărturisirile sale directe se întrevede un net «complex» balcanic. Iată un pasaj din *L'épreuve du labyrinthe*: «Mă simțeam descendentul și moștenitorul unei culturi interesante pentru că e situată între două lumi: cea occidentală, pur europeană, și cea orientală. Participam la aceste două universuri. Occidental, prin limbă, latină, și prin moștenirea Romei în moravuri. Dar participam deasemenea la o cultură influențată de Orient și înrădăcinată în neolitic. E o realitate valabilă pentru orice român, dar sînt sigur că e la fel și pentru un bulgar, un serbo-croat și, în general pentru toți Balcanii, pentru Europa de Sud-Est și pentru o parte a Rusiei (...). Dar această tensiune creatoare e, poate, ceva mai complexă la noi, pentru că sîntem *aux confins des empires morts*, cum a spus un scriitor francez. A fi român e, pentru mine, a trăi și a exprima și a valoriza acest mod de a fi în lume. De o astfel de moștenire trebuia profitat!...» La o asemenea declarație ar fi de adăugat o sumedenie de date concrete, culese din întreaga operă a lui Eliade: faptul caracteristic că își scrie literatura, dar și o parte din lucrările sale științifice în românește, interesul său mereu foarte intens pentru fenomenul românesc, admirația pentru Brîncuși, textele din *De Zoroastriis et Gengis-Han* sînt, în sine, argumente suficiente pentru a demonstra viguroasa comuniune între Eliade și spațiul său de obîrșire. Cînd lucrările de tinerete ale lui Eliade — apărute în România — vor fi cunoscute în Occident se va vedea, de altfel, că toate marile sale teme de investigație precum și ideile esențiale ale demersului său, pe scurt, întreaga sa originalitate erau, la plecarea din țară, fapte constituite cîrora, după 1945, nu le putea urma decît difuziunea și consacrară europeană. În prefața volumului întîi al ultimei lucrări tipărite de Eliade la Paris (*Histoire des croyances et des idées religieuses*) se specifică chiar că

textul volumului reproduce, «cu excepția citorva capitole», esențialul cursurilor de istoria religiilor ținute la București, între 1933 și 1938.

În altă ordine de idei, merită consemnată împrejurarea că un om care a călătorit prin întreaga lume, atât cit a călătorit Eliade, poate spune, în anii tîrzii: «...călătoriile cele mai importante pentru mine sînt cele pe care le-am făcut pe jos, între doisprezece și nouăsprezece ani, vara, săptămîni de-a rîndul, trăind prin sate și minăstiri, mînat de dorința de a părăsi cîmpia Bucureștiului pentru a cunoaște Carpații, Dunărea, satele de pescari din delta, Marea Neagră... Îmi cunosc foarte bine țara». Ideea însăși a propriei emigrări e manipulată de Eliade în sensul unei caracteristici naționale: «Ea prelungeste — spune el — transhumanța păstorilor români».

Dincolo de asemenea referiri explicite la spațiul Europei orientale, există însă, în opera lui Eliade, și o prezență implicită a acestui spațiu. Ea este aceea care ne interesează în primul rînd.

O bună comunicare cu «spiritul locului» face parte, în mod constant, din metodologia lui Mircea Eliade. El este un cercetător de tip inductiv, care are nevoie mereu de studii erudite al unei zone bine circumscrise, pentru a obține generalizarea. O bună investigație a mitului are, pentru el, necesarmente, un debut regional, fie că e vorba de folclorul românesc, de spiritualitatea indiană, sau de religiile australiene. Eliade își construiește întotdeauna teoriile pe o enormă factologie, culeasă scrupulos din toate zonele de cultură ale lumii. Cărțile sale dovedesc, toate, profundul respect al autorului lor pentru tot ce e particularitate locală, circumscriere specifică a miturilor. Din acest punct de vedere, Carl Gustav Jung ne apare drept un caz diametral opus. Mai mult decît adaptările regionale ale miturilor, pe el îl interesează valabilitatea lor generică, unificatoare. Plonjînd în teritorii, lipsit de orice determinare etnică, al «inconștientului colectiv», Jung deduce din el modul particular în care conștiința unui anumit pacient îl reflectă. Dar primul pas al lui Jung rămîne întotdeauna — în bună tradiție central-europeană — o conjurare a universalului. Eliade începe, dimpotrivă, cu o scrupuloasă toleranță către particular, către exotic și provincial. E, în aceasta, nobila umilitate a cuiva care, născut la margine de imperii, știe că există, la periferie, o intuiție a centrului pe nedrept neglijată de absolutismul cunoașterii «metropolitane».

Disjunția punctelor de pornire ale lui Jung și Eliade dictează disjunția finalităților lor. Jung pornește universalist, dar ajunge la o foarte aplicată antropologie. Eliade începe cu o anexare a individualului, ancorează în regional, dar întinde vizibil către o ontologie. Preocuparea mereu declarată a lui Jung pentru problemele omului și nu ale omului în general, ci ale omului concret, aflat în criza bolii psihice și solidar cu criza veacului în care trăiește, nu își are corespondent în opera lui Eliade. Savantul român — mai apropiat de Orient și de gîndirea presocratică — vede în om mai curînd o transparentă, o ipostază din biografia sacralului. Întrebat — în repetate rînduri — asupra sacralului, Jung refuză sistematic răspunsul

frontal. El se socotește un practician, un reprezentant al științei experimentale și e contrariat oricînd teorii i se reproșează un abuz metafizic: «Spiritele științifice — spune el într-o notă la *Ein moderner Mythos* — cad, adesea, în privința mea, într-un *malentendu*: mă acuză că fac metafizică din substraturile psihicului, la fel cum, de cealaltă parte, teologii îmi reproșează că psihologizez metafizica. Și unii și ceilalți se înșală. Eu sînt un spirit empiric care se păstrează în interiorul limitelor impuse de cunoaștere, de teorie și de posibilitățile ei». În *Fragments d'un journal*, Eliade mărturisește, dimpotrivă, că visează ca, pornind de la credințele și miturile folclorice, să poată construi o metafizică. Pentru Jung, mitul are sens doar ca problemă a omului interior. Eliade se ocupă de mituri ca de un univers autonom, care intersectează, desigur, universul uman, fără însă a se confunda cu el. Antropocentrismul lui Jung nu e, poate, nicîieri mai pregnant și, am spune, mai aproape de spiritul protestant, ca în lucrarea sa *Antwort auf Hiob*. Pe pagini întregi, Dumnezeu este psihanalizat — în această carte — ca un pacient oarecare. Eliade face parte dintr-o amblanșă spirituală în care omul a învățat, mai curînd, să-și relativizeze cîntecurile. «Nu omul stă asupra vremilor, ci bietul om sub vremi» — spune tradiția răsăritului european. În aceeași, relativistă, tradiție, se înscrie și discreția cu care abordează Eliade problema confesională. S-a spus despre el că e un istoric al religiilor fără religie. În orice caz, el nu înțelege să facă o filosofie consolatoare și să-și asume rolul unui mentor spiritual: rămîne în descriptiv și, cel mult, în aluziv, evitînd să ofere cititorilor vreo dogmatică rețetă de viață. De aici spiritul de toleranță subiacent scrierilor sale.

Să spunem cîteva cuvinte și asupra titlului de enciclopedia întru chip de Jung pe de o parte și de Eliade pe de alta. Amîndoi reprezintă cazul — rar în veacul nostru — al unor inteligențe angajate curajos într-o foarte cuprinzătoare arie de cultură. Jung obține însă o mai soborî conștientă a extrem de diversele sale informații. El aduce totul sub dominantă unei unice teme de meditație. Enciclopedia lui Eliade e mai dispersată. Mai pitoresc, desigur, dar mai impulsiv și mai difuz. Pura curiozitate îi dirijează lecturile într-o măsură mai mare decît lui Jung, așa încît aspectul final al culturii sale ține mai mult de specia fenomenului decît de aceea a exemplarității. Enciclopedia lui Eliade rezultă simultan dintr-un furor grăbit al cunoașterii și dintr-un complex al omului născut într-o cultură «minoră». Iată o însemnare a sa din 1949: «...întrucît aparțin unei culturi minore, în care diletanțismul și improvisația sînt aproape fatale, am intrat în viața științifică plin de complexe, veșnic terorizat de a nu avea o informație «la zi». Aceasta m-a împiedicat, de cînd mă știu, să trimit un manuscris la imprimărie, înainte de a mă fi asigurat că am citit aproape tot ce s-a scris despre problemă...»

Se vorbește mereu, ca despre o caracteristică a spațiului sud-est european, de capacitatea de asimilare, de sinteză, de adaptare. O asemenea capacitate e perfect ilustrată de cazul Eliade. Constrîns a se integra vieții universitare europene, Eliade a știut, din cînd în cînd, să facă acomodările necesare pentru a putea fi asimilat. Notele sale personale sînt pline de regretul constant de a nu fi lucrat întotdeauna după bunul său plac, obligat de împrejurări să lase erudiției locul pe care, în prima

parte a vieții sale, îl avea autenticitatea. « Cite îndrăzneli îmi îngăduiam în românește, pur și simplu pentru că îmi cunoșteam cititorii » — stă scris în *Fragments d'un journal*. Și în alt loc: « am impresia că mi-am irosit posibilitățile », sau « Cred că cele mai bune cărți ale mele vor fi scrise de un altul ». Marcat de destinul sud-est european al acomodării, Eliade nu-și poate permite luxul unor opinii riscate decât — poate — în literatura sa. Impozanta sa operă științifică e, dimpotrivă, impregnată de prudență academică, de bun simț universitar. Nu ne putem imagina, într-o carte de Eliade, această frază a lui Jung: « Trebuie să-mi asum riscul de a fi confundat cu falșii profeți, periclitându-mi, astfel, reputația, fruct al unei lung cariere... »

Facultatea de adaptare e — prin natură ei — o facultate paradoxală. Ea conservă ființa, modificând-o însă substanțial. A avea ca notă specifică instinctul de acomodare echivalează, uneori, cu a avea ca notă specifică puterea de a-și atenua specificitatea. Și e straniu să constatăm, în acest sens, că Eliade, cu datele structurale amintite mai sus, pare, până la urmă, integral absorbit de modelul central-european. Vorbind despre Jung, el îl compară cu un înțelept chinez, sau cu un țăran din sud-estul Europei. E de acord cu un student care opune citadinismul lui Freud ruralității lui Jung. Dar Eliade? Mai are el, sud-est european prin naștere, ceva dintr-un țăran sud-est european? Mai are el — ca Jung — ruralitate, așadar acces nemijlocit la mentalitatea arhaică? Judecând după operele sale științifice, s-ar spune că adaptarea i-a reușit mai bine decât ar fi dorit-o... Și acest *exces al reușitei*, e, parcă, uneori, preț înșuși al capacității de acomodare. Când, în 1951, invitat la Ascona, Eliade îi povestește lui Jung un vis, interpretarea psihiatrului e destul de drastică: el e de părere că omul de știință din Eliade a reușit să ucidă tot ce era în el vital, real, autentic în interesul pentru religii. Dacă — fie și cu unele corective — interpretarea lui Jung e exactă, atunci splendida operă a lui Mircea Eliade e încă o ilustrare posibilă a dramei intelectuale a Sud-Estului european: drama de a avea — în dialogul cu restul Europei toate atuu-urile, în afara celuiula — inefabil — de a se simți, în cuprinsul ei, « acasă ».

... Dar interpretarea lui Jung nu e, totuși, exactă. Reușita lui Eliade capătă acum, în anii săi tîrzi, un nimb pe care Jung nu-l putea bănuși în 1951: pe atunci, savantul român se afla în plin efort, la jumătatea drumului dintre « spiritul locului » și « axa lumii ». El opera un aspru transfer, în care părăsirea de sine era gestul imediat necesar al regăsirii de sine. Acum, conștient de toate riscurile întreprinderii sale, așezat în aerul rece al « centrului », dincolo de regionalisme, dar și de universalismul electoral care bîntuie, uneori, lumea, puțin obosit și puțin singur, Eliade știe cu siguranță că de la o anumită înțelepciune în sus, « centrul » e peste tot: *Axa lumii e expresia verticală a oricărui spirit al locului*. Iar dacă există provincie, atunci provincia prin excelență e lumea însăși, în întregul ei, în lumea ei, în imensa ei dragoste pentru ne-lumea spiritului. Meritul suprem al lui Mircea Eliade e acela de a fi vorbit o viață întreagă despre această ne-lume, ca și cum ea ne-ar fi la îndemînă.

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie

BUCUREȘTI

CAPITALĂ A PRIETENIEI

3

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: RENÉ MAHEU, YEHUDI MENUHIN, DAVID OISTRAH, ALEXEI BATALOV, ALDO NICOLAJ, KRZYSZTOF PENDERECKI, MARCEL BATAILLON, GEORGES DUBY, A.J. GREIMAS, ALF LOMBARD, Sir ROBERT MATTHEW

Întîlniri pe meridiane românești, evocate de: VALENTIN LIPATTI, CRISTIAN POPIȘTEANU, ANATOL VIERU, RADU COSAȘU, FLORIAN POTRA, AUREL STROE, ANDREI IONESCU, RĂZVAN THEODORESCU, IRINA BĂDESCU, IOAN COMȘA, AURELIAN TRIȘCU

RENÉ MAHEU

De René Maheu m-au legat de-a lungul anilor relații strînse de lucru și o prietenie, pe cît de discretă, pe atît de sinceră și durabilă. Maheu se născuse în 1905 la Saint-Gaudens, lângă Toulouse, într-o familie modestă. Mama sa era neștiutoare de carte. Fost elev al Școlii Normale superioare din Paris, codiscipol cu Sartre și Simone de Beauvoir, făcuse mai întîi o carieră de profesor de filozofie și de literatură. Lector la Köln (1931—1933), apoi la Londra (1933—1939), iar în timpul războiului la Fez (1940—1942), Maheu intrase ca funcționar internațional la UNESCO încă din 1946. Urcase una cite una treptele ierarhiei profesionale, ajungînd sub-director general, apoi director general ad-interim, în sfîrșit Director general ales în 1962. Avea să conducă Secretariatul Organizației vreme de doisprezece ani, pînă în 1974, cînd Conferința generală i-a desemnat succesorul în persoana lui Amadou-Mahtar M'Bow. Bolnav și măcinat mai ales de faptul că părăsise UNESCO, René Maheu s-a stins la 70 de ani, în decembrie 1975.

Raționalismul său tipic franțuzesc, fără nici un snobism intelectual, era hrănit de solide lecturi umaniste și de un demers mental pe care-l deprinsese în faimoasa Ecolă Normale Supérieure de pe rue d'Ulm. Copacitatea sa de analiză și de sinteză era ieșită din comun. Logica argumentării, în tot ceea ce scria sau vorbea, era presărată cu o ironie de bun gust și cu un spirit polemic, care nu depășea niciodată « regula jocului ». Astfel de însușiri făceau din René Maheu un debater și un adversar redutabil. Puțini delegați guvernamentali reușeau să-i țină piept. Vorbitorul nu era totuși înzestrat cu mari calități naturale: avea un glas firav și puțin cam dogit, o pronunție marcată de un ușor accent din sud, vorbirea trăgănată și șovăielnică. Cu toate acestea, intervențiile sale erau mici capodopere de claritate, de simetrie și persuasiune. De-a lungul argumentării sale, Maheu lăsa să străbătă, cu grijă și fără excese, un flor liric, o aluzie poetică, un sens ascuns și voit ambiguu, care înfrumusețau deodată expunerea cea mai aridă. Cînd prezenta bugetul UNESCO în fața Conferinței generale sau a Consiliului executiv, o făcea cu mijloacele unui moralist și poet. Auditorul rămînea cucerit de forța și frumusețea expunerii, de sinceritatea și pasiunea convingerilor sale. Chiar și delegații acelor țări care se opuneau propunerilor sale bugetare ieșeau cu greu de sub hipnoza discursului lui Maheu. Inteligența sa se grea pe un fond pasional, care implica tumult și violență. Născut la sfîrșit de martie, Maheu era un luptător, un Aries intempestiv, un coleric vestit pentru furile pe care i le stîrneau, dintr-o nimică, unul sau altul din colaboratori. Sub aparențele sale de ironie ușor jactantă, Maheu era totodată un mare timid. Timid și delicat față de prieteni, față de colaboratori, față de femeile pe care le jubise, chiar și față de primul venit. Avea simțul prieteniei, fiind în fond generos și bun, cu toată violența dezagresabilă a crizelor sale de minie. Din fidelitate, prefera să-și complice viața la înfînit, decît să se descotoarească în mod laș de cineva sau să scape de o obligație.

René Maheu, director general U.N.E.S.C.O., în septembrie 1972, cu ocazia inaugurării, la București, a Centrului U.N.E.S.C.O. pentru învățămîntul Superior în Europa



Pînă la urmă, fidelitatea aceasta s-a transformat într-o constanță de neclintit față de UNESCO. Văzuse Organizația crescînd și crescuse în ea: încetul cu încetul, își contopise viața cu a ei. Cu vremea, relația dintre el și Organizație s-a constituit într-un act de luciditate și de pasiune încăpățînată, care l-a purtat pe culmi de fericire și i-a provocat mari suferinți. O relație aproape mistică, lirică în tot cazul, pasională de la un capăt la altul al carierei sale: « UNESCO — mîrturisirea ei în discursul de adio din 1974 — UNESCO care a fost datoria lui și bucuria mea, truda, grija și orgoliul meu... ».

Vreme de două decenii, René Maheu a slujit aspirațiile marelui majorității a țărilor lumii pentru o viață mai demnă și mai justă. A combătut cu o energie neobosită închi-

tatea, exploatarea, ignoranța, subdezvoltarea, dându-se cauzele progresului social, economic și cultural al tuturor națiunilor, instaurării unor noi relații, democratice, de înțelegere și respect mutual, între toate statele. A însoțit Organizației pe care o slujea și o reprezenta sensurile majore care i-au permis acestuia să desfășoare o acțiune intelectuală și practică eficientă pe toate continentele. A făcut din concepția sa umanistă cheia de boltă a programului UNESCO: «Sînt dintre cei care cred că, oricare ar fi explicația realității, toată semnificația lumii constă în acțiunea omului». Partizan convins al universalității UNESCO, René Maheu a militat totodată pentru dezvoltarea propriei, armonioase, a fiecărei națiuni și pentru cooperarea regională, menite să valorifice din plin originalitatea fiecărei culturi naționale. În acest context, a înțeles și promovat acțiunea de cooperare europeană a UNESCO la nivelul întregului continent. A sprijinit procesul de democratizare a relațiilor interstatuale, deșelănind căile de acțiune și curînd orientări pe care evoluția vieții internaționale le-a confirmat. Și-a făcut din năzuințele de progres și bunăstare ale popoarelor care și cuceriseră recent independența un crez de la care nu s-a abătut niciodată. A slujit astfel cu abnegație cauza păcii, a înțelegerii și a colaborării internaționale, chiar și atunci cînd era nevoit să înfrunte opoziția unor forțe retrograde și conservatoare. A respins calea compromisurilor și a oportunistului, alegînd drumul spînos al luptei pentru progresul social și moral al omenirii. A făcut-o cu o totală dăruire de sine. «Iubesc — îmi scria el cu puțin timp înainte de moarte — tot ceea ce este aproape imposibil (tot interesul vieții pentru mine constă în acest cuvînt aproape), căci cu cît trece vremea, cu atît sînt mai convins că singurele lucruri pe care ești sigur că le ai sînt cele pe care le dăruiești».

René Maheu a fost un prieten sincer și loial al României. Admirator al politicii noastre externe, în care își vedea confirmate și ilustrate multe din propriile sale idei și aspirații, a înțeles și a sprijinit inițiativele și activitatea țării noastre în cadrul UNESCO, ca pe o contribuție de seamă la instaurarea unei noi ordini economice și politice internaționale, la dezvoltarea cooperării în Europa. Doctor honoris causa al Universității din București, a venit adesea în țară în vizite oficiale, între 1962 și 1973, legînd prietenii pe care ani le-au cimentat, odată cu cunoașterea și preluarea realităților României de azi. Pentru cei care l-au cunoscut, ou lucrat cu el și i-au urmărit activitatea, René Maheu rămîne, fără îndoială, una din personalitățile cele mai puternice și mai originale ale vieții internaționale din ultimele trei decenii. Roger Caillou, care l-a fost colaborator și prieten, i-a conturat un portret definitiv: ... «O luciditate rară, un curaj egal și, odată cu ele, după ce fusese recunoscută dreptatea și descoperită justețea, o constanță capabilă să le ducă pînă la capăt. Cîntărind cu precizie posibilul după împrejurare și ocazie, pe un termen mai lung, presimțind înaintea altora momentul în care posibilul devine realizabil, și știind să-l înfăptuiască cel mai bine; la care se adaugă, ca alianțe insolite, ironia și credința, îndrăzneala și perseverența; nefăcînd apel niciodată decît la rațiune, deși dispunînd de un ciudat ascendent natural; mare muncitor fără să devină sclavul muncii sale, păstrîndu-și mintea limpede și elevația punctelor de vedere; în plus, omul cuvîntului adecvat și al evidenței de netăgăduit; în intervalul trudei sale, lipsit ca atare de tensiune, de vehemența impulsivă sau cîntărită, o inteligență sprintară, o prospețime sufletească ca a unui copil mirat și lacom...»

«...valoarea toleranței» YEHUDI MENUHIN

N-am bănuț niciodată că îl voi întîlni pe Yehudi Menuhin la Paris. Viorea sa îmi exaltase adolescența cînd, în toamna lui 1945, interpretase la sala ARO, împreună cu Enescu, Dubul de Bach, apoi, în 1958, îmi alinase suferința cu același concert, de astă dată alături de David Oistrach. Prima mea ședere în capitala Franței s-a arătat însă extrem de generoasă la capitalul captării cîtorva ore din viața unor personalități. Dar dacă pe toți ceilalți era într-un fel firesc să-i fi văzut la Paris, în orașul lor, întîlnirea cu Yehudi Menuhin s-a datorat, pur și simplu, întîmplării. Întîmplarea sub chipul unei aniversări.

Încă pe drumul de la aeroport, afișe mari o anunțau: luni 6 februarie 1967, la Operă, un concert extraordinar, dirijor Paul Paray — solist Yehudi Menuhin. Se celebrau patru decenii de la debutul parizian al lui Menuhin.

Fie și a încerca să-ți procuri un bilet la un asemenea concert, cînd eu soseam la Paris cu numai 4 zile înainte de spectacol, însemna un previzibil eșec.

Și totuși...

Tot lui André Malraux — pe atunci ministrul afacerilor culturale al Franței — îi datoraz privilegiul unei invitații.



București, 1969. Yehudi Menuhin pe aeroportul Băneasa

În seara de 6 februarie, o seară în care cheirurile Senei semănau cu cheirurile Nevei, într-ait erau de încheșate și umezeala se răspândea spre oraș, am păturs în jurul orei 20,30 în luxosele faie de la Palais Garnier. «Le Tout Paris musical» era acolo. În hol, am privit o fotografie. O cupă de bronz având desnat un Pan cîntînd din flaut. O inscripție: «Lu Yehudi Menuhin, în amintirea primului său concert la Paris, 6 februarie 1927. Orchestra Lamoureux».

Pentru a fixa aniversarea celor patru decenii în memoria timpului, în aceeași zi, la amiază, municipalitatea pariziană a ținut să acorde medalia de de onoare solistului, de atunci și de acum, Yehudi Menuhin și dirijorului, de atunci și de acum, Paul Paray. Înainte de începerea concertului, i-am transmis lui Menuhin – fără prea mari speranțe – rugămintea de a-mi accorda cîteva minute. Cîntecul României s-a dovedit însă magic. M-a anunțat printr-unul din acei impresionați majordomi ai săliilor de operă de pretutindeni, că mă așteaptă, după concert, în cabina sa.

Emoția muzicii mi-a fost sporită de tulburarea gîndurilor stîrnite de apropiata întrevvedere. Voiam să vorbesc cu Menuhin despre subiectul care pe noi, cei de la revista Lumea, ne pasiona în acel moment – Europa. Era la începutul dialogului intereuropean și se anunțau tatonările pentru modelarea viitorului relațiilor politice, economice, culturale dintre națiunile europene. România se număra printre pionierii căutării drumului spre destindere și cooperare. Revista Lumea pregătise anchete și interviuri în jurul tematicilor europene. De ce să nu includ și un artist ca Menuhin între interlocutorii noștri?

Mulțimea de ziaristi, admiratori, prieteni s-a potolit cu greu în cabina sa, ca și ovațiile din sală. Într-o atmosferă de calm, de parcă nici nu trăise la temperatura arcului voltaic cu puține minute în urmă, și cu o extremă bunăvoință, Menuhin mi-a vorbit despre România ca despre o adevărată patrie, pentru el și pentru muzică.

«Împietindu-se cu muzica, viața mea se prinde cu multe fire de țara dumneavoastră, unde m-am aflat în atâtea rînduri, toate unice și de neuitat. La această aniversare, maestrul Paul Paray, otogean, mi-a făcut marea onoare și bucurie de a veni special din Statele Unite pentru a dirija, ca dinodia, la prima mea apariție, pe podiumul unei săli de concert pariziene. Dacă ar fi să exprim însă și un regret, acela este de a nu-l avea pe George Enescu încă mine. Pot să mă mîndrăresc că tot în acest an se împlinesc patru decenii de la prima mea întîlnire cu maestrul meu, cu profesorul și prietenul, personificînd pentru mine muzica și pregătirea mea de o slujă, de la prima mea întîlnire tot aici, la Paris, cu George Enescu».

Enescu m-a primit cu inima larg deschisă și tot el mi-a deschis porțile României. 1927 însemnă și anul primei lui gederii în România. Timp de două luni, sufletul meu, sufletul unui copil ce abia trecuse de 11 ani, s-a umplut de minunățiile românești. Totul mi-a păturs și a rămas în suflet – natura, muzica, oamenii. De atunci viața mea s-a desfurat, asemenea meridianelor care împrejmuesc globul, pe întreg cuprînsul lumii. Dar există cîteva puncte fixe. Există Parisul acesta. Există Rusia părinților mei. Există America unde m-am născut. Există India unde mă simt întotdeauna cufundat în originea umanității. Există România, unde am simțit că îmi creșc aripi și unde am trăit zile de basm. Așa după cum Parisul este locul unde a început cariera mea internațională (aici am cîntat cu o orchestră pentru prima dată în afara orașului San Francisco). Sîinea este locul unde am simțit că devin stăpîn pe viață și că învăț să mă apropiu de muzică altfel, pe cît dăvine. Grație lui George Enescu, inițierea mea a urcat treptele cele mai înalte. România a fost pentru mine o «țară a legendelor» cum obișnuia să-i spună chiar maestrul meu.

Pot spune că am cunoscut România de la țara la casa regală din acea vreme, de la muziciana la călugări. Am simțit că, pornind din România, după acea toamnă aurită de acum patru decenii, m-am putut avînta spre înalții muzicii; zestre lui Enescu a trecut asupra mea, iar generozitatea sa, ca și geniul său, s-au revărsat de atunci mereu

asupra mea. Călătoria din 1927 a fost doar începutul unei profunde călătorii care va pune viața întreagă.»

Mă pregăteam să trec la subiectul Europa, cînd Menuhin m-a oprit cu un gest (extrem de aerian, al minii, care intula toate durerile și bucuriile viorii), rugîndu-mă să notez: «Am o mare încredere în vitalitatea muzicii și creatorilor din România. Dacă aș aminti doar patru nume dintre cele mai bine cunoscute, George Enescu, Florica Musicescu, Dinu Lipatti, George Georgescu, considerate ca venerabile în lumea muzicii, aș spune încă prea puțin. Prietenii mei, soții Wolfisch, originari tot din România, întregesc și ei în Statele Unite o admirație postumă față de Enescu și de creația muzicală românească.»

Trecuse de mult miezul nopții cînd mi-am luat rămas bun de la acest desăvîrșit prieten al țării noastre, fără a fi vorbit despre Europa. Era așteptat, dar mi-a fixat un rendez-vouz «telefonic» pentru a doua zi dimineața, la orele 9. La zece, urma să plece la aeroport. Nu am întîrziat să sun în dimineața de 7 februarie 1967 la reședința ambasadorului Marii Britanii la Paris (adăpost pe care Menuhin îl preferase oricînd hotel).

«Europa? Cred că îi revine în realitate – mi-a spus la acel telefon – și, mai mult ca orîcînd, un rol de îndeplinire în lumea de azi. Cred că Europa poate fi o punte între Apus și Răsărit. Cred însă că europenii, atît de bogăți în valori spirituale, și care au dăruit de 2000–3000 de ani mult, foarte mult, civilizației, trebuie să învețe valoarea toleranței. Este un sentiment, a virtute și o bogăție a spiritului care pot însemna foarte mult în viață. Europa a fost devastată de două cataclisme generale în acest secol și ea trebuie să fie unită în păstrarea valorilor universale. Fiecare națiune, oricît de mică, are geniul ei, posedă o cheie specifică de civilizație. Eu cred că muzica europeană, muzica germană, rusă, franceză, poloneză, italiană, română, muzica pe care au creat-o oamenii din Europa a îmbogățit enorm întreaga lume. Eu sînt evreu din origine rusă, m-am născut în America și sînt cetățean american, dar cea mai mare parte a vieții am trăit în Europa, cîntecînd în aproape toate țările continentului, pe harta drăgăa sînt Corații României iubite, Bucureștiul și satul moldovenesc al lui George Enescu. Acum, cînd nu sînt în turneu, locuiesc la Gstaad, în Elveția, și, din cînd în cînd, la școala mea din apropierea Londrei, la Stoke d'Abernon». De altfel, am invitat-o pe eminenta muziciană Florica Musicescu pentru cîteva săptămîni la această școală, dar neputînd veni din pricina bolii și-a trimis eleva cea mai apropiată de modul său de a gîndi muzici.) Nu cred că trebiesc stabilite ierariile în lume sau pe continente. E dașuns ca fiecare să-și dea propria sa măsură. Iar măsura Europei este inadaeșuns de importantă pentru trecutul, prezentul și viitorul ei. Esențială este buna înțelegere pe care se pot clădi pacea și concordia internațională.»

L-am întrebat dacă pot reproduce toate ideile sale. Mi-a spus că nu consideră ceea ce mi-a spus un interviu, ci doar o simplă convorbire cu un compatriot al lui Enescu. La următoarea sa vizită în România, l-am arătat cele scrise atunci în revista Lumea. Mi-a mulțumit. Apoi mi-a mulțumit din nou și în scris.

Păstrate în memoria activă, nu doar între notele de drum, seara de la Palais Garnier și minunata convorbire telefonică din dimineața următoare, m-au îndemnat ca acum, cînd revista Secolul 20 consacră multe din paginile sale interfeerentelor dintre artiști și oameni de cultură din lumea întreagă și România (unul din multele semne că securitatea și cooperarea europeană își croiesc drum în istorie, un drum greu, plin de obstacole și sinuozități, dar totuși un drum adevărat, rezultat al eforturilor statelor europene, împreună cu SUA și Canada, în cadrul C.S.C.E.), să le descriu mai pe îndelete, și să le socot totodată o anticipată urare pentru Yehudi Menuhin, copilul minune, discipolul preferat al lui George Enescu, maestrul și muzicianul ilustru, născut la 22 aprilie 1916.

O diagramă a admirației

DAVID OISTRAH

Am mai scris cîndva «Însemnări autobiografice cu Bacovia»; nu l-am întîlnit și nu l-am văzut aievea vreodată, l-am recunoscut însă în fotografie fără a-i cunoaște chipul. Există personaje care trăiesc în subconștientul tău chiar atunci cînd le ignori; din cînd în cînd, ele ies puternic la lumină.

Cam așa au stat lucrurile, în ceea ce mă privește, și cu David Oistrach. Fiind adolescent, l-am văzut și auzit în sală pentru intîia dată prin 1944—45, în acele brigăzi de artiști sovietici care executau programe de largă accesibilitate; Oistrach era pentru mine un necunoscut, necum un nume mare. În sala «Patria» («Aro»-pe vremea aceea), el cînta «Fantazie pe teme din opera Carmen», «Introducere și rondo capriccioso» și alte piese de acest fel. Muzicalitatea intensă, jocul strălucitor, intonația impecabilă, sunetul excepțional, atrăgeau spontan adeviziunea publicului; adeziunea era și a mea, deși piesele nu prea îmi erau pe plac. L-am auzit curînd după aceea în marile concerte clasice cu orchestră; dintre artiștii proeminenți ai lumii, Oistrach a fost un prieten constant al Bucureștilor; revena de și cu evidentă plăcere; l-a admirat mai întîi pe George Enescu și i-a prețuit mai tîrziu pe colegii săi mai tineri.

La începutul anilor '50 evoluția artistică și gusturile mele m-au îndepărtat de Oistrach; mă enerva cîntul său impecabil, atît de egal în splendoare; mi se părea un disc viu și la ce bun să vezi în sală un disc viu? Am rămas același admirator, dar numele său de afîș nu mă atrăgea; așa încît, făcîndu-mi studiile la Conservatorul din Moscova, nu m-am dus la concertele lui. De fapt, nu mă duceam doar la concertele cu muzică clasică; atunci cînd cînta Prokofiev sau Șostakovič, mă duceam. Nu voi uita niciodată «Trî-ul» de Șostakovič (împreună cu Knuşevski și Șostakovič), Sonata I pentru vioară și pian de Prokofiev, Concertele pentru vioară de Prokofiev și Șostakovič, pe care le-am auzit atunci în interpretări inegalabile; ele erau în același timp și impecabile și vii; caracterul impecabil nu diminuea viața interpretării (unicitatea momentului), iar relieful execuției nu altera clișeele de puțin perfecțiunea ei. Am trăit întotdeauna această antinomie a gustului modern: nu mi-ar plăcea o Venus din Milo cu brațele întregi, căci complicațiile istoriei și a neprevăzutului mi-e la fel de dragă ca și mina artistului; dintre Pietă ale lui Michelangelo, o prefer pe aceea contorsionată de la catedrala Sforza din Milano și nu lastruita și egala Pietă dela Sfîntul Petru; împac greu viața cu perfecțiunea și David Oistrach a fost o victimă a acestei dihotomii a tinereții mele. În muzica contemporană actualitatea limbajului echilibra perfecțiunea execuției; în clasici, sonoritatea lînsă, lipsită de asperități, mă scotea din sărite. (Am luat contact cu problema aceasta odată cu venirea mea dela Iași la București; sonoritatea splendidă a corniştilor Nistor și Pîncu mi s-a părut inadmisibilă, sfîdătoare, în comparație cu aceea forțată, «muncită», a corniştilor de pe atunci, din Iași).

Lată de ce gustul meu a mers în anii aceia către Menuhin, iar mai tîrziu (auzîndu-l la Moscova în 1956), către Isaac Stern; în domeniul pianului, idolul meu necondiționat a fost, desigur, Richter. Pentru Oistrach am conservat mereu însă aceeași admirație

și o simpatie oarecum frigidă; aş fi putut foarte ușor să-l cunosc personal fie la Moscova, fie la București sau la Sîmbia; nu mă simțeam însă ispitit; am trecut alături. Desigur, atunci cînd treceam pe lîngă el pe coridoarele Conservatorului, fără a-l saluta, nu puteam să-mi împiedic un surîs, a luminare a ochilor, iar în gîndul meu îl salutam larg și adînc în felul licențelor de altădată (care ştiau că «Mihail Sadoveanu» înseamnă mai mult decît «domnul Mihail Sadoveanu»).

Această stare a dăinuit mulți ani în mine, pînă la începutul anilor 60, cînd s-a întîmplat să-l aud la București pe Oistrach în Concertul de Brahms. Atunci ceva s-a mișcat puternic în mine. În mine, dar și în Oistrach; de data aceasta însă «Pietă» nu mai era lînsă, ci zgîrțuroasă; Oistrach mi-a venit în întîmpinare, cedînd parcă ceva din perfecțiune (o, dar ce concesie, căci totuși calitatea tehnică a rămas extraordinară !). Violenta unor accente mi s-a părut neobișnuită pentru el: să fi fost sugestia unor Richter și Stern sau poate urmarea conflictelor pe care le avea el însuși cu moartea (infarctele miocardice începuseră să-l viziteze)? Oricum, impresia a fost extraordinară și rezultatul a fost pentru mine însumi semnul de exclamație al unei consternări dureroase: cum am putut neglija ani de zile un asemenea artist?

De atunci Oistrach nu a conștient să crească în amintirea mea. Dar, mai înainte, Oistrach a continuat să crească el însuși: el făcea parte din soiul acela de artiști care depășind parcă un ghem fără sfîrșit; în timp ce unii artiști te fac prof din primul moment, continuînd mal tîrziu să trăiască în tine din amintirea primului contact, Oistrach este exact tipul opus. El te uimește prin resursele sale latente care nu încetează niciodată a se explicita. În realitate, prin caracterul neontentativ și în permanență consistent al artei sale, muzicianul acesta originar din Odesa era un adevărat aristocrat. Inteligența sa era total adecvată lumii sunetului, fiind altminteri mai degrabă ascunsă (o inteligență în același timp plină și ascuțită, la obiect, proprie adesea artiștilor).

În ultimii ani Oistrach a simțit trebuința de a deveni și dirijor; era rechemat acolo unde dirija; devenise, de exemplu, un prieten dirijor al Filarmonicii din Berlinul de Vest. Mă aflam acolo în toamna lui 1974 la un concert (dirijat de D. Barenboim, avînd ca solist pe D. Fischer-Dieskau), cînd, înainte de a începe concertul propriu zis, directorul orchestrei a anunțat: «astăzi, în urma unui atac de cord, a murit la Amsterdam David Oistrach». Publicul se ridică pentru un moment de reculegere și un linioliu nevăzut coborî asupra tuturor.

Dar Oistrach a continuat să crească și după moarte; în zilele noastre nu numai creatorii, ci și interpreții pot avea posteritate. Dinu Lipatti și Glen Gould sînt artiști a căror statură a crescut postum. La fel și Oistrach; valoroasa carte-mătură a lui I. Soroker mi-a limpezit acest adevăr. Ceea ce nu mi-a plăcut sau nu am înțeles cîndva, mă umple de admirație acum; capacitatea interpretului de a reuși egal cu sine însuși, pentru a mia oară, Concertul de Beethoven, oferindu-l ascultătorului anonim ca pentru o primă audiență, este dovada unei vitalități și prospețimi interioare, a unei etici profesionale de înalt nivel. Simplitatea și rigoroarea cîntului vorbesc despre modernitatea și caracterul lui substanțial. Activitatea lui Oistrach, menținută de el exclusiv în domeniul muzical (și în pedagogia muzicală), vorbesc despre umanism nu prin cuvinte goale și clișee decolorate; ea opore azi ca o expresie a eroismului cotidian, tăcut dar atît de eficient.

BATALOV

Îi știam fără să mă cunoscă și, la rîndul lui, el contase pe mine, odată, fără să mă întrebe; aveam o pe cît de puștească pe atît de balzaciană încredere în chipul lui; ca atare, colaborasem, cu un sfert de secol în urmă, la unul din acele comploturi universale care nu mai sperie pe nimeni dar al căror secret rămîne greu de divulgat din pricina fricii funculare de a ne dezvălui imaturi: el mă emoționase pînă la lacrimi; stabiliseram atunci un pact între două mici puteri, un (im)pact cum nu se poate mai mutual și mai patetic, pecetluit de un plîns netemător de impudoare, ca acela numit de Bogza, vînzînd «Luminile orașului», «un plîns de vișel». Toate problemele lumii încetează a se mai grăzdi în timpul unui hohot de plîns intelectual. Dintotdeauna, într-un cinema am crezut în lacrimă și am avut cinismul să mă folosesc nerușinat de întunericul lui pentru a plînge pe săturate dar și abuzînd de faptul, foarte liniștitor pentru un om civilizat și lucid, că nu mă vede nimeni. Niciodată nu m-am ferit de melodrame și nici ele de mine. Nu voi dezvălui, deci, la cîte și la ce filme — unele grandioase, altele stupide — m-am făcut de ris, pentru a mă exprima modern. Tot printr-o extensie a termenului, s-a ajuns a se numi «cinema» prelungirea emoției interioare în exterior, de pe față pe stradă, în vîzul lumii. Pînă la el, nu mă dădusem în spectacol și pe stradă. În «cinema-ul de stradă», unde nici nu am produs prea mult, am debutat cu Batalov, în «Zboară cocorii».

Eram în primele zile ale unui armistițiu stabilit — și el mutual — în războiul rece dintre marile puteri. Cum nu există schimbări meteorologice fără legendă, se zicea că o delegație de producători americani, venită la Moscova să cumpere o seamă de filme pentru a inaugura acel circuit al valorilor artistice necesare oricărui curent cald în oceanul relațiilor Internaționale, rămăsesse minute întregi fără glas, încremîntă în fotolii, după kone-ul acestui film; văzuseră cîteva zile la rînd filmele recomandate drept cele mai reprezentative, apoi propuseseră să se treacă și la cele de linia a doua, poate că există și acolo lucruri (așa se spune și filmelor, nu numai ideilor...) interesante; Îl se arătase din specia filmelor medii acesta, în regia lui Kalatozov, personaj cu o creație ciudată și abruptă, născut la Tiflis în ajunul Crăciunului din 1903, debutînd în 1930 cu un semi-documentar de certă clasă («Sarea Svaneției»), continuînd în '39 cu un alt semi-documentar, «Parada tineretii», în '41 cu un film despre faimosul aviator Cikalov, ca între '41 și '45 să fie consul la Los Angeles, urmînd ca în '50 să dea un film de mare viscol al războiului rece, peste patru ani o comedie încîntătoare, de dulce destindere, «Prietenii credincioși», și în sfîrșit — dacă sfîrșit au vreaodă enigmatul talentului — după un «Felix Djerjinski», acest uluitor «Zboară cocorii», de un romanticism devastator (cum scria un regizor francez despre «Casablanca» americană din '42...), avînd un operator datat cu o respirație uriașă a ochiului, Urșevski, și doi debutanți, fără de precedent în distribuția vremii, ea, Tatiana Samoilova, el, Alexei Batalov. Revenindu-i glasul, Mike Todd — celebrul producător de la Hollywood — mărturisise că nu mai văzuse la cinema, o plecare la război, o despărțire între doi adolescenți, un strigăt ca al ei: «Borea! Borea!», printre tancuri, zăbrelele unui gard de comisarariat militar și cîntecul de «desfidanțe mama...» Eu, ieșind din sală pe bulevard, nu eram Mike Todd, nu aveam banii, interesele și emoțiile lui, ci doar un suflet — cît un portmoneu gol — care se simțea capabil să intre în cea unellire universală a mîlei și a lertății, pînă mai ieri sentimente confuze, acum clare, ca un turțur ce se



topește într-un dezgheț general. «Zboară cocorii» îmi dădeau măsura a cît de rece fusese războiul acela cu sau fără singe, îngrozitor înainte de a fi adjectivat ca just sau injust.

După douăzeci și ceva de ani, Batalov se găsea la București, la un braț distanță de fotoliul meu, în redacția revistei noastre de cinema; într-o jachetă pestriță și simpatică, cu un «col roulé» care mi-l apropie imediat, părea unul din acei călători plăcuți, fără nume, dar numărați cu milioanele pe aeroporturi, cu care urci în avion și poți sta lîngă el, ore, fără să legi neapărat o vorbă, doar din cînd în cînd un zîmbet fără consecința unei povești personale; n-avea nimic de stor și nu cuprindea nici o importanță.

Pleoapele — grele — nu mai dețineau lumina adolescenței, ele exprimau mai degrabă virsta la care bărbății își pun problema apăsătoare a « formei de fiecare zi ». Cunoaștem și asta, intrarea în defileul stîncos al « cincizecilor », unde aerul rarefiat te cheamă spre « Cadavrul viu », « jivai trup », cu acele contradicții pe care « noi, pictorii, le numim valcuri », « valiori », — cum pronunța actorul în marea versiune a lui Constantin Simonov, pe care el, Batalov, n-o putuse întrece. . . Venise la București, pentru premiul mondial al « Moscovei care nu credea în lacrimi ». Fusese la ACIN, un triumf, anticipînd Oscarul american. De ce n-am avea și asemenea protocronisme ? Eu mi-am îngăduit să iau titlul mort-d-mot, să văd în el un binevenit sfat pentru comportarea mea în fața lui, să tac și să nu-i descriu nimic din ce puseseam noi doi, la cale, cîndva. Mi-am imputat imediat că intru astfel în scenariul unui puști care își alege o atitudine matură. Nu m-am simțit lezat de acest « cinema ». M-am înlemnit să joc într-o « Doamnă cu cășelul », o scenă peste ani, nescrisă, cînd ei s-ar vedea într-un hal de hotel, și ea nu-i va confesa cum se uitase la el în seara aceea cînd avusese puterea să curețe de simburii, calm, o felie de pepene. Nici această imagine nu m-a îngrozit prin estetism și nu m-a clintit din hotărîrea de a tăce cît va vorbi, iar în tot ce va spune, nu mă vor interesa decît parolele de trecere, sau nu, între doi oameni ai aceleiași, sau nu, Cinematoci imaginare.

Punînd asupra lui acea apăsare catifelată a unei pleoape grele, le-am auzit foarte clar într-un, « discours » deloc mașinal, deloc trușag, de amicitie intelectuală care nu împunea nici gusturi, nici legi, sobru fără a fi glacial, expresiv fără a apela la întimități cu destin de fursecuri. Dacă le condensez și le montez acum, o fac numai din memorie, fiindcă n-am simțit nevoia însemnării lor pe hîrtie. Parolele acestea erau următoarele:

pericolul prostiei, al degradării omului prin prostie, tocmai acum cînd inteligența se dezvoltă mai puternic ca niciodată — el nu venise pe lume ca să se prosteaască, de aceea a jucat puțin însă nu oricî;

forța cinematografului de a extinde prostia și vulgaritatea; refuzul lui de a contemporaniza Faust, de a-l trivializa printre rachete cosmice;

plăcerea de a povesti Tolstoi și Dostoievski la radio, și de a-și recita singur versuri; refuzul de a ne recita pe loc, versuri;

Gérard Philipe, actorul lui preferat, artist de geniu, care n-avea ce căuta în rolul « Jucătorului » lui Dostoievski, căci acela era un tinăr urît și îngrozitor de rău; întrebarea: de unde atîta răutate într-un singur om ?

explicația dostoievskiană: « Jucătorul » e atît de rău și urît fiindcă e gelos și iubește; plăcerea de a ni-l juca și descrie prin cîteva gesturi: mic, nervos, febril, complexat de femei . . .

plăcerea de a ni-l juca pe generalul american din « Apocalipsul » lui Coppola, arătîndu-ne cum își îmbracă acesta vestonul; refuzul de a crede în viziunea americană că omul întors din război e gata să tragă tot timpul cu mitraliera;

și vorba aceasta, care nu mă părește de cînd am auzit-o din gura lui: « În finalul « Apocalipsului », se cunoaște că regizorul nu l-a citit, de mic, pe Dostoievski ».

Se încălzise, cum ar fi spus prietenul Brel acordeonistului său, « chauffe, Marcel, chauffe ! », cînd li cerea să taie și să precipite melodia. Și poate că nu greșeam: la cite s-au întimplat cu noi toți, actori și spectatori ca la teatru, în această pace rece, nu confesiunile, nu interviurile, nu conferințele de presă, căzute sistematic în eseistică de intenții, mai pot instaura confesional de murmur și încredere între doi intelectuali. Azi, între oameni capabili de a trece vitalul în intelect, spațiul cel mai intim cred că e al meseriilor care scapă concis, nepremeditat, repede, luate de vînt, în timpul vislirii de pe un mal pe celălalt, al secolului și al fluviului. În afara operei garante în relațiile cu oamenii de expresie, nu mai cred decît în parole scurte care mă lasă să dezvolt singur — o stare, o sugestie, o deschidere spre o solidaritate de vîslă și de înțelegere din ochi, pe sub sprîncene, nu mai sus, căci cerul a devenit prezumțios, nu mai jos, căci nu e meseria noastră de a ne uita în pămînt; (cît despre privirea cu coada ochiului, ea devine din ce în ce mai urîtă).

Noi, pictorii, numim aceste parole de trecere, valor.



« . . . la un metru distanță de fotoliul meu »

FLORIAN POTRA

3 × Nicolaj (+ 1)

Nu e adevărat că funcționarii (culturali) sunt invariabil ineficienți. Întors în vara lui 1963 la Roma, cu dorința de a cunoaște și cit mai mulți oameni de teatru, am luat-o, birocratic, pe filieră: am găsit în lista abonaților telefonici un Ente Italiano per gli Scambi Teatrali (E.I.S.T.) și m-am dus acolo, prezentându-mă directorului și cerându-i să mă pună în legătură cu cei mai buni dramaturgi italieni în viață. De ce am luat-o birocratic și nu am apelat la vechii mei prieteni literați? La un Niccolò Gallo, la un Giorgio Bassani, la un Ignazio Ambrogio? Am apelat, dar ei nu prea aveau știință de o literatură dramatică italiană sau, mai exact, știința lor în materie se oprea la Pirandello sau, cel mult, la Rosso di San Secondo și la Ugo Betti, acesta din urmă hotărându-se să moară în 1953 (pe Eduardo De Filippo îl admirau ca actor și capocomico, dar nu-l asimilasera ca autor). Situația aceasta perdurează pînă în ziua de azi, fiindcă, povestindu-i eu lui Giorgio Bassani, în 1982, de succesul lui Aldo Nicolaj, care a egalat performanța lui Pirandello, de a fi jucat, simultan, cu trei texte diferite, pe trei scene diferite ale Bucureștiului (Național, Mic, Giulești), autorul Grădinilor Finzi-Contini m-a întrebat cu o perfectă inocență: dar cine-i Aldo Nicolaj, e într-adevăr brav? (La rigoare, Nicolaj l-a depășit pe Pirandello, dat fiind că dramaturgul sicilian realizase cifra de trei spectacole cu ajutorul unui turneu în Capitală al teatrului din Oradea, iar Nicolaj a mai avut satisfacția de a asista și la prima lectură



a Contingentului de fier, în repetiție la teatrul radiofonic: 3 Nicolaj pe scenă, așadar, plus unul pus în undă!)

Revenind la perplexitatea lui Bassani: într-adevăr, cine e Aldo Nicolaj? Citisem în anul '50 într-o revistă de specialitate că o comedie antimilitaristă a autorului dramatic născut la Asti și trăind la Roma, Soldatul Piccolo, s-a bucurat de un mare succes la Leningrad, dacă nu mă înșel, și curiozitatea mi-a devenit la fel de mare. Era firesc de aceea că, în 1963, în fața directorului E.I.S.T., avocatul Giancola, pe lângă și după numele lui Eduardo De Filippo, să-l rostesc imediat pe acela al lui Nicolaj. Eficiența funcționarului — azi l-am spune, mai elegant, operator — cultural s-a dovedit promptă și prodigioasă: într-o singură dimineață mi s-au fixat rendez-vous-uri — la sediul E.I.S.T. sau la cei solicitați acolo — cu Eduardo, cu Diego Fabbri, cu Silvano Ambrogio, cu Aldo Nicolaj, cu Federico Zardi, primul întâlnit fiind, în aceeași după-amiază, Alberto Perrini (profesor de teoria dramei, pionier al teledramei, autor a numeroase piese radiofonice, «restaurator», mai tirziu, al comediei Fintina Trevi de Gian Lorenzo Bernini). Pe toți aceștia aproape, excepție face doar Zardi (pe care îl am tradus în manuscris), l-am cunoscut și le-am înlesnit apariția pe scenele românești (Eduardo mă prezenta cunoscuților și actorilor distribuții în Tommaso d'Amalfi, în frunte cu Domenico Modugno: «traducătorul meu în limba română»), dar de împrietenie — poate și datorită «indicii de preferință» înregistrat pe lângă actorii români: Radu Beligan și Toma Caragiu, printre cei mai pasionați — m-am împrietinit cu Aldo Nicolaj. Soldatul Piccolo (cu Toma Caragiu în rolul titular), Furnici (încă nereprezentată, dincolo de cîteva scene răzlețe), nenumărate monologuri (înspirate de marea actriță Paola Borboni, cîteva publicate pentru prima oară în «Secolul 20»), Necunoscuta și funcționarul. (Între timp, Nicolaj și-a găsit și o «profetă» pe pămînt românesc în persoana diligentei secretare literare a Teatrului C.F.R. Giulești, Angela Ioan: sprijinindu-se în două cîrje tălmăcitoare, Nicolaj și-a dublat șansele și suprafața teatrală de acoperit în momentul de vîrf al succesului său bucuștean și, în general, românesc).

Mai mult: dintre toți dramaturgii și comediograful italieni pe care i-am cunoscut, numai Aldo Nicolaj — beneficiind și de investitura de președinte al Asociației Internaționale a Autorilor Dramatici — a venit în România. Desigur, nu a fost singurul care ar fi vrut să vină: Giuseppe Dessi, de pildă, socialist-comunistul sard căruia «Secolul 20» i-a publicat parțial, încă înedită, drama Eleonora d'Arborea, a știut morții să ne viziteze țara, dar n-a apucat să o facă, murind absurd înainte de vreme, după cum și catolicul Diego Fabbri, plecat și mai repede și mai neașteptat dintre cei vii, tare ar fi vrut să vadă mănăstirile Bucovinei. Iar Silvano Ambrogio (căruia Teatrul Național din Iași i-a reprezentat Birocrașaurii, din păcate fără ecoul meritat) în plină maturitate creatoare, astăzi, așteaptă ocazia, după cum o așteaptă, cu o nerăbdare și mai nesățioasă — mi-a mărturisit-o — Roberto Mazzucco, cel mai proaspăt tradus în «Secolul 20» (ca dramaturg, firește). Din nefericire, invitat de Radu Beligan să fie prezent la premiera Filumenei Marturano la Național, Eduardo De Filippo, trecut de 80 de ani, n-a putut să riște o călătorie atît de lungă.

Așa se face că, deocamdată, Aldo Nicolaj e unicul autor dramatic contemporan din Italia care a fost, fie și numai timp de o săptămînă, oaspetele românilor, dar și oaspetele său personal, fiindcă a venit să asiste la premiera Necunoscutii și funcționarului, pusă în scenă la Teatrul Foarte Mic, în timp ce la Național era în plină stagnare a afirmării. Trei pe o bancă (titlu originar: Contingentul de fier, sub care a fost prezentat la radio, cu prefața autorului), iar la C.F.R. Giulești o piesă într-un act, a sa, făcea parte dintr-un diptic norocos.

L-am însoțit pe Aldo Nicolaj la o repetiție generală și la premiera Necunoscutii și funcționarului, la cel de al 50-lea spectacol al celor Trei pe o bancă, la repetiția

radiofonică a aceleiași piese, precum și la conversația de la Institutul Italian de Cultură. În sala Atelierului de la Național, Nicolaj s-a întreținut cu publicul, vorbind despre omnia care se cuvine să inspire și să impregneze relațiile cu semenii, inclusiv cu bătrînii, cu cei din «vîrsta a treia», al căror destin e alt de fragil, depinzînd mereu de alții, de fiii care trăiesc tot mai strîinii și mai îndepărtați (Nicolaj însuși are trei băieți), fie și sub același acoperiș (cînd nu sînt trimiși la azil). Spectacolul de la Forate Mic a trebuit să reziste — în memoria audiovizuală a autorului — confruntării cu premiera pariziană și, într-o ipostază nouă, a rezistat, după cum versiunea radiodramatică a Contingentului de fier l-a făcut să «tresară în fața unor personalități actoricești ca aceea a Leopoldinei Bălanuț, a lui George Constantin și, mai ales, a regretatului Fory Eterle».

S-au scris și se scriu — prin forța împrejurărilor — puține studii de teatologie comparată. În orice caz, nu am citit încă despre evenimente în viața unui autor dramatic — la el acasă sau printre străini — de felul celui trăit de Aldo Nicolaj la București: într-o capitală recunoscută, europeană, a artei spectacolului, să se reprezinte, într-o singură săptămînă, spontan, necomandat de nimeni, trei lucrări diferite ale unui autor (și în plus pregătirea unei transmisiuni radiofonice). Cum se explică un astfel de record? Există, de bună seamă, un coeficient de întîmplare, dar explicația de bază stă în faptul că scrisul dramaturgic al lui Aldo Nicolaj atrage teatrele și îndeosebi pe actori. E un scris elegant, cursiv, cu o vădită încărcătură lirică, foarte uman. Rolurile se lasă generos ocupate de gîndirea și sensibilitatea unor interpreți de cele mai nuanțate calibre, permițînd ecloziunea unor «creații» atît în raza de acțiune a profesionistului conștiincios, riguros (Chiril Economu și-a încununat cariera cu rolul lui Bocca Libero din *Classe di ferro*), cît și în aceea a talentelor de anvergură (Irina Răchitanu-Sirianu în *Stop pe autostradă*, la Teatrul Forate Mic). Veritabil bijut al monologului (văzută și simțită ca piesă într-un act cu un singur personaj), Nicolaj rămîne, cu adevărat, un prieten devotat al actorilor: la ei se gîndește cînd scrie și, nu întîmplător, tot el sunt cei care îi impun comediile, opera. În toate Europa, de la Viena și Budapesta, la Paris și Moscova, făcînd din Aldo Nicolaj cel mai jucat comedigraf italian în viață. În strălînată. Acasă, ca aproape tot țel țel colegii, mai puțin și numai de mintuală (mintuală pusă de companiile teatrale în montarea «nouăților-italiene», doar pentru a-și asigura substanțiale subvenții de stat).

Nicolaj, însă, este și un prieten loial, neînvidios, al colegilor săi de breaslă. Chiar și în ianuarie 1982, cînd s-a oprit pentru o săptămînă în București, nu a fost un manager al propriilor sale teatre, de plasat cît mai avantajos și mai repede, ci a pledat cu pasiune în favoarea unor dramaturgi italieni de azi, de la Dario Fo la Roberto Mazzucco, de la Silvana Ambrogi la Renzo Rosso (autorul piesei care l-ar fi inspirat, *ma non troppo*, pe Fellini pentru *Preva d'orchestra*). Procedînd astfel, Aldo Nicolaj a vrut să demonstreze existența unei literaturi dramatice italiene actuale, demne de luat în seamă, opărîndu-i pe scriitorii autentici de contrafacerile și prefacerile practicate de niște diletanți care își vînd produsele artizanale ca lucrări de creație originală. Polemizînd cu aceștia din urmă, Nicolaj scria în 1981: «De la un timp sînt considerat drept „nouăți italienesti”, nu numai prelucrările de opere clasice, adaptările, localizările, reducățiile de opere literare, ci și epistolarele scenarizate, divagațiile unor actori, monologurile ce adesea nu sunt decît bonale pădărușii, poveștile la persoana întîi, colaje, culegeri de poezie, articole de zbor, interviuri și cite și mai cite, de același soi. Cred că dacă s-ar pune în scenă cartea abonaților la societatea de telefonie, scenarizată, chiar și un asemenea text ar putea fi luat în considerare ca nouate italienească». Iată-l, deci, pe Nicolaj ridicîndu-se în apărarea literaturii dramatice, respingînd confecția, umilind făcătura. (Dar cîți literatori italieni citesc

«Ridotto», revistă lunară de teatru, editată la Roma de Societatea Italiană a Autorilor Dramatici?)

Dintr-o nevoie întîmă de simetrie, estetică nu doar etică, Nicolaj — după ce a rămas înclintat de calitatea artei noastre scenice — s-a arătat sensibil la valorile literaturii dramatice românești. Împreună cu Roberto Mazzucco studiază găsirea unor spații culturale adecvate — teatre, radio, televiziune — pentru promovarea, pentru lansarea lor în Italia. Așteptăm cu răbdare rezultatele acestui interes, și ne vine în minte o zicală pur latină: «C-o pîclătură cu cor, butla se acule piñ-n gură»... Sau ar fi nevoie, totuși, de-un nou huliț «bîrocratosaur», de un avocat Gioacola?

AUREL STROE

PENDERECKI

Trebuie să fi fost în primăvara anului 1962 cînd Krzysztof Penderecki, într-un schimb cultural, ne-a vizitat țara. Deși nu împlinise 30 de ani, era un nume de care începuse să se vorbească pretutindeni. Primise premiul Tribunei Internaționale a Compozitorilor UNESCO pe anul 1961 pentru piesa «Threnodie» scrisă în memoria victimelor de la Hiroshima. Atrăgea atenția în special modul simplu dar extrem de eficient și cu totul nou de a trata orchestra de coarde, obținînd sonorități din cele mai variate, cît apropiate de cele ale muzicii electronice, cînd amintind de ciudate fluieri ale unui ancestral imaginor.

Penderecki adusese la Uniunea Compozitorilor și benzi și partituri ale altor lucrări ale sale, cum ar fi: «Anaklasis», primul său «Quartet de Coarde», precum și o partitură care era încă în manuscris, «Kanon pentru orchestră și bandă de magnetofon».

Forța muzicii sale, unită cu rafinamentul sonor, avusese un puternic impact asupra mea și asupra multor colegi ai mei de generație.

În timpul scurt cît a stat la București și-a făcut mult și mulți prieteni printre compozitori români. Pînă atunci cunoscusem și eram prieten cu unii dintre compozitorii din prima generație a noii muzici poloneze, cei care, prin 1959—1960 uimiseră lumea prin modul lor nou de a înfrîmă materia sonoră. Ei formau un grup foarte unit și reușiseră să organizeze un festival anual, «Taomma varsoviańa», care nu și-a pierdut prestigiul pe plan mondial nici pînă azi. Decanul de vîrstă era Witold Lutosławski, un adevărat senior al spiritului și compozitor cu marcantă personalitate. Dar cei mai apropiați mi-au fost Kazimierz Serocki și Włodzimierz Kotowski, care și ei ne-au vizitat țara în repetate rînduri și au cimentat prietenii durabile printre compozitori români. Voi vorbi despre aceștia, ca și despre cîțiva alți prieteni muzicieni polonezi, cu altă ocazie, cînd voi neglijia nici marea importanță, în afirmarea muzicii românești pe plan internațional, pe care a avut-o festivalul amintit. Aici, cei cîțiva compozitori români care am fost invitați să participăm cu lucrări, am întîlnit pentru prima dată personalități ca Luigi Nono, Eliott Carter, Heinrich Strobel și mulți alții.

Penderecki, în zilele în care a stat la București, s-a interesat de muzica românească, ascultând multe partituri atât la Uniunea Compozitorilor, unde a făcut două vizite, cât și acasă la unii din muzicienii noștri, și s-a arătat atras de noua mișcare muzicală ce începuse să se contureze atunci la București.

Mi-a fost dat să-l conduc într-o călătorie de două zile la Sinaia, când am făcut împreună și o mică excursie pînă la Cota 1400, și îmi amintesc că, deși era o primăvară înaintată, creștele munților erau încă pline de zăpadă. Atunci l-am cunoscut mai de aproape. Era o fire deschisă, glumeț, cu o putere de observație deosebit de ascuțită, dar și o discreție care trăda în el o îndelungată tradiție de civilizație.

Uterior l-am mai întîlnit la Cracovia, unde a fost multă vreme directorul Conservatorului.

Activitatea lui, însă, a avut o uriașă linie ascendentă, el ajungînd printre cei mai importanți compozitori ai muzicii contemporane. Marile lui lucrări vocal-simfonice au trezit un interes imens și trebuie să recunosc că Oratorii, cum ar fi «Lukas-Passion», le ascult și azi pe discuri primite de la el, cu reală emoție.

Drumul creației lui Krzysztof Penderecki mi se pare foarte semnificativ. La început o aliniere fălșă la avant-garda anilor 1960—65, care elimina nivelele suprapuse ale construcției muzicale (armonia, contrapunctul, melodia) pentru a-și concentra bogata inventivitate în crearea de sonorități noi, cam ceea ce s-ar numi azi «recherche acoustique». Culoarea, densitatea și dinamica internă a sunetului treceau pe primul plan. Deseori, în loc de înălțimi precise de sunet, apăreau murmure, zgomote parazitare sau clustere — și cîtă nuanțare știa să facă în cadrul unui asemenea procedeu, care la o privire superficială părea a fi nediferențiat și brutal! Variata mișcare interloară a benzilor sale sonore rămîne la fel de expresivă și azi ca și acum douăzeci de ani. Inventivitatea și siguranța în minușirea materialului sonor în lucrări cum ar fi «Dimensiuni ale spațiului și timpului», «Polimorfia», «De natura sonoris» sau «Kosmogonia» ne impresionează și acum ca la prima audiere.

Mai tirziu, în marile sale lucrări vocal simfonice și în opere s-a ivit o nouă tendință caracterizată prin recuperarea treptată a unor elemente de limbaj și stilistice cum ar fi acordul și armonia, anumite tipuri de polifonie tradițională și, o dată cu ele, reluarea sunetului muzical de tip «clasic». Dar această recuperare se făcea prin asimilarea elementelor amintite de către structurile create de Penderecki în lucrările sale anterioare, astfel încît, pentru un ochi atent, continuitatea în traiectul creator al autorului nu e greu de reperat: limbajul devenea mai complex, mai nuanțat. Două din lucrările acestei perioade mi se par semnificative: «Utenja» și «Dies Irae», ele constituint, după mine, vîrfuri de complexitate (dar nu de inutilă complicație) în muzica zilelor noastre.

MARCEL BATAILLON și demnitatea filologiei

În 1965, la Simpozionul Cervantes din Berlinul răsăritean, unde fusesem invitat, împreună cu colegii de catedră, la recomandarea lui Iorgu Iordan, am avut șansa să-l cunosc pe Marcel Bataillon, marele hispanist, autorul celebrei cărți *Erasme et l'Espagne*, din 1937 (studiu fundamental care contribuia, în anii aceia, la coi figurarea fermă a unei noi discipline: literatura comparată). Ce bucurie mai mare putea fi pentru noi, tinerii învățăceli pe tărîmul literaturii spaniole, decît să-l cunoaștem pe savantul intrat în legendă, profesorul de la Collège de France care deținea autoritatea maximă și unanim recunoscută în domeniul hispanisticii și fusese ales în mai multe rânduri președinte al Asociației Internaționale de specialitate! În zilele simpozionului, ale cărui lucrări le-a condus cu discreție, am reușit să ne apropiem cu toții surprinzător de repede de omul care distins, dar nu distant, ci cordial și comunicativ, gata să-și ofere sprijinul și să împărtășească celor tineri o experiență de viață și de cultură ajunsă prin decantare la o mare densitate. Era, incontestabil, vedeta întîlnirii, și gazdele făceau totul pentru a-i fi pe plac, dar el nu avea nimic de vedette, nu voia să intimideze pe nimeni, nu avea nimic pontifical, era firesc în tot ce făcea, pîrînd stăpînit doar de dorința de a-i cunoaște pe ceilalți participanți într-o atmosferă intimă de conversație calmă, familiară, nestînjănită de rigidități ierarhice. Pe ceilalți hispaniști francezi (profesorul Noël Salomon de la Bordeaux și Jean Vilor, fiul profesorului Pierre Vilor) îi trata cu prietenia protejitoare a unui fratelui mai mare. Din fericire, prin amabilitatea gazdelor, care au oferit participanților o excursie cu autocarul prin sudul țării, conversațiile cu Marcel Bataillon s-au prelungit cu încă o săptămînă, timp în care am avut senzația că ne aflăm în preajma unui arhetip al ființei umane și intelectuale. Am înțeles atunci mai bine ca oricînd că marea cultură n-are nimic ostentativ, devine conduită și mod de viață, și că armonios cu adevărat este exemplarul uman ce întrunește valori esențiale deopotrivă de cultură și de civilizație.

Aveam să-l reîntîlnim (cu cîtă bucurie!) peste cîțiva ani la București, în aprilie 1968, la Congresul internațional de lingvistică și filologie romanică. Ne pregăteam să-l primim cum se cuvine, noi, cei care avusesem parte la Berlin de lecția de neuitat a marilor lui simplități. Atmosfera era sărbătorească. În vederea congresului se făcuseră pregătiri generoase, după lucrările propriu-zise se prevăzuseră vizite la muzee și o

frumoasă excursie de două zile cu un convoi de autocare, cu popas la Braşov şi întoarcerea pe la Cîmpulung. Am reuşit să-l avem oaspete, noi, elevii lui de la Simpozionul Cervantes, la Athenée Palace, după şedinţa secţiei de filologie, unde citise o comunicare despre Viaje de Turquía de Andrés Laguna, o operă spaniolă din secolul al XVI-lea. Eram uşor dezamăgiţi, am fi dorit să-l vedem abordând (şi, desigur, rezolvind definitiv!) o temă spectaculoasă, vrednică de un maestru ca el. Nu eram pregătiţi încă să primim lecţia de rigoare a filologiei. Se pare că profesorul a simţit joaga noastră deziluzie şi a ținut să facă o profesune de credinţă de filolog. Asta era, deci, maestrul nostru drag? Filolog?! Iată-l revendicând pentru sine eroismul obscur al comparării textelor vechi, al depistării erorilor, amputărilor, adăosurilor, amplificărilor datorate unor copişti anonimi din altă vreme. Şi totul pentru a face lumină în problema transmiterii textelor şi a putea alcătui ediţii critice ale clasicii. Ni se părea puţin pentru cel care scrisese lucrări de anvergură amintite! Erasme et l'Espagne, operă care stimulase revizuirea (de către prietenul său América Castro) a viziunii tradiţionale despre evoluţia socială şi culturală a Şp. nîel din epoca de aur (numită de Castro «período conflictivo») şi pînă în zilele noastre. Era cu noi şi profesoara Nina Façon, bună cunoaştoare a cărţii despre Erasme, pe care o şi comentase dealtfel într-un studiu mai vechi despre Concepţia omului la Erasme şi Cervantes. Acum nu ştia dacă trebuie să se lase antrenată de noi într-o discuţie despre Cervantes şi «enigma» Spaniei, în stilul tineresc (care ne convenea) al lui Ortega din Meditaţiile despre Don Quijote, sau să se asociază invitatului nostru, sprijinindu-l în elogiul profesiei de filolog. Cu atât mai mult cu cît era şi ea deopotrivă istoric literar şi filolog, şi depăşise de mult faza «entusiasmului» nostru interpretativ, încrezător în ipoteze prea lesne încropite, fără grija verificării minuţioase a faptelor (de text şi de epocă).

Lecţia deloc pedantă (şi care avea să fie din nefericire ultima) pe care ne-a dat-o Marcel Bataillon a început cu semnalarea importanţei cîtorva progrese recente în interpretarea textului a unor capodopere spaniole, de la Celestina la celebrul Buscón al lui Quevedo, parcă în prelungirea unei comunicări din acea dimineaţă, susţinută la aceeaşi secţie, în care Criado de Val comentase cîteva imperfecţiuni ale unor ediţii din Libro de buen amor şi Celestina. În lipsa unor ediţii critice (şi, oricît ar părea de bizar, lipsesc încă ediţiile critice ale unor opere fundamentale din Secolul de Aur), interpretările — ne atrage atenţia Bataillon — riscă să devină arbitrare, aşă încît sarcina filologului de astăzi nu e mai puţin importantă şi nici mai uşoară decît a filologului clasic de ieri, care, prin stabilirea textelor corecte, prin cercetări de gramatică şi de lexicologie şi prin furnizarea unor informaţii de istorie socială, culturală, religioasă etc., a contribuit la înţelegerea cît mai deplină a unei comedii de Aristofan ori a unui episod din Eneida. De aceea, conştient de utilitatea şi demnitatea meseriei de filolog, Bataillon ne declară că nu s-ar simţi ofensat dacă i s-ar tăgădui calitatea de «critic», cu condiţia să-l fie recunoscută aceea de filolog. Filolog, nimic mai mult, dar nici mai puţin. Se spune de obicei că literatura este şi spiritul dă viaţă, dar sintagma cînd trebuie să restabilească literatura pentru a descoperi spiritul, şi poate cel mai important dintre sensuri este sensul literar. Scrierile pe care le numim capodopere sînt acelea pe care nu le înţelegem niciodată deajuns. Poate că plăcerea lecturii noastre sîncerate după reuşim să înţelegem, să redescoperim, în măsura în care e posibil acest lucru, ce fel de plăcere simţeam, citind opere, contemporani autorului. Dorinţa de a găsi sensurile ascunse nu trebuie să ne ducă la dispreţuirea sensului literar. Opazia aceasta nu există pe vremea lui Dante, care avea totuşi conştiinţa clară a polisemiei. De aceea i se pare deplăcută nerăbdarea unor reprezentanţi ai noii critici (Dobrovsky, de exemplu) de a trece la căutarea sensurilor ascunse, ca şi cînd sensul literar ar fi mult prea bine cunoscut şi orice om cultivat îl poate lesne sesiza. Dar acest sens literar — se întreabă Bataillon — nu cuprinde valori semantice, sintactice, stilistice, care-l fac să fie suportul celorlalte sensuri, pe

care criticii iniţiază în noile ştiinţe ale omului — lingvistică generală, psihanaliză, sociologie — le caută în textele literare?

Discuţia se prelungeşte şi a doua zi (este sau nu privilegiat sensul intenţional al autorului asupra sensurilor neintenţionale ale operei?) şi glasul filologului continuă să aibă căldura convingerilor intime, convingeri ferme, dar pe care nu vrea să le împundă cu orice preţ, ci le expune ca pe nişte simple ipoteze, pe un ton calm, amabil, tolerant. Bataillon a adus cu el un extras dintr-un articol publicat de Modern Humanities Research Association: Défense et illustration du sens littéraire, care cuprinde multe din observaţiile făcute în ajun. Îl donează bibliotecii Facultăţii noastre, cu un «omagiul cordial» înscris într-o scurtă dedicaţie. Acum, cînd el nu mai este şi încercă să-l evoc silueta elegantă de senior al filologiei tradiţionale, găsesc, în mica broşură în care opăra cu strălucire sensul literar, un paragraf grăitor pentru marea deschidere spre sensurile neintenţionale şi ascunse ale operei de care e capabil umanul rămas credincios literei aşa cum a legat din mîna autorului, pentru a fraterniza astfel în acelaşi timp cu scriitorul şi cu cititorul pentru care scria aceasta: «Precizarea sensului literar al operei înseamnă oare epuizarea tuturor sensurilor posibile? Bineînţeles că nu. Nici psihologia profundizimilor, nici sociologia literaturii nu existau pe vremea lui Quevedo. Dar zonele obscure ale psihicului uman existau încă de pe atunci; anumite creaţii literare exprimau deja, fără să-şi fi propus acest lucru, anumite situaţii sociale. De aceea, este perfect legitim să recurgem la unele puncte de vedere ale psihanalizei pentru a caracteriza mai profund raportul lui Buscón cu tatăl şi cu mama lui, pe care-i respinge, şi cu acel supra-eu pe care-l caută, prin compensaţie, la Don Diego.»

Iată, deci, că lecţia de rigoare a filologului se împleteşte strîns cu lecţia de comprehensiune şi deschidere a criticului, într-o ştiinţă (şi artă) neîntrecută a dialogului fecund.

RĂZVAN THEODORESCU

GEORGES DUBY

Erau, ţin minte, o încinare a ochiului, în anii de mijloc ai deceniului trecut, cărţile de mare format scoase de Skira, la Geneva, în colecţia «Artă, idei, istorie». Pentru lumea criticilor şi a artiştilor, volumele dedicate Renaşterii sau epocii moderne erau stătute — înaintea lecturii încă — a fi reuşite sigure de vreme ce le semnau nume cu faima lui Chastel sau Argan. În 1966 şi 1967, însă, veneau şi în bibliotecile noastre, succesive, trei volume ale aceleiaşi colecţii datorate unui autor pe care cercetătorii artei îl ştiu mai puţin. Era un istoric medievist, din luminoasa descendenţă a şcolii de la «Annales». Mai mult încă — şi, intrinsec, derutant pentru mulţi dintre istoricii şi criticii de artă —, autorul acesta se făcuse remarcant pe la începutul anilor '50 cu studiul de pură istorie socială şi economică, cu micromonografiile între care şi aceea a unei abaţii. Pentru cine cunoştea însă cît de cît cărţile lui Georges Duby, metoda şi viziunea istorică a acestui repede remarcat profesor al Universităţii Aix-Marseille, ajuns în zilele noastre titular al unui curs de evoluţia societăţilor medievale la Collège de France, nici volumele de la Skira, nici cel ce a urmat în 1968 — scris în colaborare cu Robert Mandrou —, dedicat istoriei civilizaţiei franceze, nu erau surprize.

Sigur este, oricum, că a Adolescență de la christienté occidentale», «L'Europe des cathédrales» și «Fondements d'un nouvel humanisme», acoperind istoria civilizației apusene dintre Carol cel Mare și Lorenzo de Medici, au revelat și specialistului vechilor texte și celui ce frecventă imaginea medievală adincimile unui erudit, deschiderile unui teoretician, elegantele unui eseu, crescut la acea școală de excepție a secolului nostru ce a dat istoriograful mondial noulle et dimensiuni, caborirea beneșică spre cotidian, spre umilitatea și anonimatul făuritorului perpetuu de istorie. Era școala ce l-a avut drept magistri pe Lucien Febvre, pe Marc Bloch, pe Fernand Braudel.

Printre savanții care ilustrează orientarea cea mai nouă a «Annales» — lor post-belle — recunoscând interdisciplinaritatea ca o regulă de aur a cercetării și interdependența faptelor, a structurilor sociale drept lege imuabilă a investigației trecutului — se numărau cel elvian amiral al Sorbonei și al altor Universități din Hexagon, care, în octombrie 1969 participau, la București, la cel dintâi colaciuv român-român de istorie. Într-o echipă de căutatori de prim rang condus de Alphonse Dupront — între ei amintesc cu plăcere de enciclopedicul Pierre Chahu, specialist reputat al istoriei europene premoderne, sau de François Furet, animator al cercetărilor de istoria cărții — se afla și Georges Duby.

Poate că preocupările mele de istoria culturii medievale, sigur însă — și înainte de orice — farmecul intelectual al acestui om mai curând retras la primă vedere, afabil, spumos chiar, când credea a fi găsit un interlocutor, m-au apropiat mai mult de el în zilele petrecute în România. I-am fost prezentat de unul dintre profesorii mei — regretatul Mihai Berza, care îmi conducea teza de doctorat ce mi-o încheiam tocmai atunci — iar mai apoi, mergând împreună cu istoricii francezi într-un peripiu moldav și transilvan, mărturisesc că în el am aflat, mai ales, pe căldătorul luminat, doritor de a ști cit mai multe despre o lume pe care nu o cunoștea nicicum, a înțeles cit mai temelnic, a vedea cit mai bine, a compara cit mai nepărtinitor trecutul și prezentul, Orientul și Occidentul.

Mi-a fost dat să constat atunci, încă odată, cum inteligența și sensibilitatea istoricului de talent pot întui fără greș, fără șovăire, fără anevoioase pregătiri livrești, adevărat, sau frumusețea, sau tragismul zilei de ieri, dintr-un fapt, dintr-un text, dintr-o operă de artă. Și mi-am amintit iar de cuvintele lui Bloch dintr-o mărturisire a sa despre meseria istoricului, cuvinte pe care Duby le cunoștea de bună seamă: «Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier».

Știa Duby puțin, foarte puțin — mi-a mărturisit-o singur — despre Ștefan cel Mare și epoca sa, iar întregul univers cultural al tradiției bizantine era departe de a-i fi familiar. A vizitat ctitorile ștefanienle, a privit arhitecturile de la Piatra, a contemplat manuscrisele și broderiile de la Putna, a zăbovit mult înaintea frescelor din naosul de la Voroneț, într-o tăcere ușor umită ce dovedea și pătrunderea treptată a formelor unei civilizații străine lui, alta, cu totul altă decît cea a Occidentului clasic pe care savantul francez îl studiase profund.

Am ajuns la Neamț, Biserica din 1497, cu ritmul sobru, sever aproape, al pietrei cenușii abia înviorate de policromia discursilor smălțuite ce adunau lumina fastuoasă a Răsăritului către mieznoapte, ritmate discret de goticul unei sculpturi decorative de mare simplitate, cu bizantinismele planului și cu inovațiile — splendid cristalizate aici — ale bolților, l-a făcut pe Duby să tresară. Iarși în tăcere a înconjurat-o o dată, de mai multe ori, s-a îndepărtat de ea, s-a apropiat din nou. Într-un tîrziu mi-a spus: «Acum da, acum știu, încep să știu cine a fost prințul Ștefan. A fost aici, la dumnea-voastră, în Răsăritul Europei, un fel de duce al Burgundiei».

Pentru cine își amintește ce au însemnat, de la Marea Nordului pînă către gurile Ronului — în chiar veacul lui Ștefan cel Mare — puternicii «duci al Occidentului», și

ei patroni de artă, campioni de cruciadă tirzie, unind în fastul și în forța lor politică gust, diplomație și inteligență, tradițiile evului de mijloc și înnoirile renașcentiste, respec-tați, temuți — chiar de suveranii ce le înconjurau posesiunile și se aflau pe înfrînă treaptă a ierarhiei feudale —, ajungînd a conferi stăpînirii lor, pentru mult timp, coeziunea și gloria, comparația lui Duby era, să recunoaștem, și incitantă la reflecție și remarcabilă ca intuiție.

Georges Duby, cu care am avut contacte mai rare de atunci — odată, la Florența, am parcurs împreună o sală de la Uffizi și mi-a vorbit cu plăcere de România și de români, alădădă, într-o scrisoare, mi-a spus plăcerea pe care l-o face primirea cărților noastre — este acum mai mult decît un istoric reputat. Este un personaj cultural de mare vogă în Franța și în lume. Publicul larg îl cunoaște din interviuri televizate, date unor marl cotidiene sau hebdomadare, din cărțile de mare tiraj, din filme chiar — se pare — al căror consultant află că a fost. Este un succes de for pe care rar îl mai obțin, printre contemporani, reprezentanții Universității și ai Academiei, un succes care — fără adicări de la demnitatea limbajului public — poate fi o năzuință a fiecărui savant.

În cazul profesorului Duby, faptul nu surprinde. De cite ori află de izbînzile sale publice, de fiecare dată cînd am înainte o pagină scrisă de el, de cite ori îmi ajung știri despre primirea ce l-o fac educator, universitățile, academiile, îmi amintesc de cuvintele sale dintr-o zi de toamnă, în Moldova, despre un personaj al istoriei pe care l-a înțeles printr-un monument al artei.

IRINA BĂDESCU

A.-J. GREIMAS

Așteptîndu-l la aeroport în ziua din toamnă lui 1973 pe profesorul A.-J. Greimas, pe care urma să-l însoțesc în vizita lui prin țară, mă îngrijoram că înaintea unui examen, școlărește și plural: oare o să fim la înălțime? În grupul nostru cu preocupări semiotice nu eram cine știe ce greimasieni, asteneam conștiința pe cărțile foarte savante, știindu-le fundamentale, dar mai niciunul dintre noi nu se înrolase trup și suflet sub flamura teoriilor cu pricina. Tot măsurînd anvergura cercetărilor ce aveam de înfruntat în efigie cum măsuram cu pasul holul de așteptare, și încercînd s-o stăpînesc cu mintea — la modul elevului timpid de frica probei și care vrea să știe dinainte cum sînt formulate întrebările de pe bilete —, am uitat cu totul singular lucru pe care ar fi trebuit să-mi amintesc: întîlnirea cu Greimas, cu doi ani înainte, la congresul despre categorizarea textelor literare de la Urbino.

Participam pentru prima oară la un congres internațional — dar azi știu că superba cetate a ducilor de Montefeltro, încununînd trufașă o colină bombată ca o frunte renașcentistă m-a însemnat «mai» definitiv decît începătura într-ale științei internaționale.

Cînd, clătîindu-mă la picături de emoție și respect, am pătruns atunci în biroul saventului semiotician, m-am întipărit dintr-o tîmuri și hrîștoase o incredibilă privire: abstrasă, insolită, intensă ca o certitudine, umană și cordală așa cum nici o întîmplare nu știe să fie. Într-o aceeași simplitate de gest fără contururi și glase s-o petrecut și seara de sfîrșit a congresului. Se va fi discutat mult, științific, bibliografic, mai știu eu cum, în nesfîrșitul amurg al verii marchigiane; esențialul comunicării însă se cristalizase deja în adopțiune. Profesorul Greimas nu mi-a cerut detalii despre evoluția lui populară, rîsate printre noi, nici nu m-a proscrit: m-a rugat doar să le pregătesc o cină românească. Cu bucate și povești...

Vizita lui *În România* s-a desfășurat după același protocol secret al prieteniei substanțiale – cu timiditatea marilor daruri ascunse îndărătul dialogului «a tehnic», sofisticat, metaforic, sieși prezent numai pentru a deschide calea spre împămîntirile înțelegerii. Conferințele, cumva abstracte și descarnate – Greimas nu este un «brillant causeur» care să-și încinte publicul – au prilejuit rușii de lănci, dar nici cel mai mic gest de înfundare a adversarului într-o teorie; interesul pentru cercetările grupului – neostentiv până astăzi –, sfaturi, schimb de cărți, publicări proiectate, n-a fost nici o clipă orientat preferențial, necum condiționat. A urmat apoi un drum prin *Maramureș*, cu mult mai important în vederea acelei adopțiuni schitate la Urbino; drept ghid, profesorul Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor. La una dintre acele sărbători fără pereche din care a ieșit mai apoi festivitatea *În fața* *Maramureșului*, într-o scurtă excursie pe valea Izei sau pur și simplu, seri de-a rândul, în fața unui pădurel de horincă ce nu se mai dădea băut, savantul cu trăsurii șterse și muncite, puțin gingav, a devenit – ca într-o strălămurină – un om al locului, scăpărîndu-și privirile, ascuțind cu seta povești, snoave, cîntece, dezbătînd cu viitoarele întuieli despre datini, toponimie, grafia satului, rituri și cîte altele. Nu cu vrea curiozitate afișată de exotism, ci cu generozitate comprehensivă, cu firescul rezervat al participării – în întîmpinarea căreia urcau poate, dar străfînduri, ecuri ale pămîntului unde s-a născut –. Zgîrcit la vorbă chiar în euforia petrecerii (nu-mi amintesc să fi rostit cuvinte memorabile, nici să fi avut vreuna din micile monii pitorești care, zice-se, stau bine savanților); l-am surprins însă legănîndu-l paharul înainte de-a închina, ca oamenii de pe Izo: fîră să se preocupe dacă cineva îl privea sau nu,

Cum era și de aștept, în corespondența ulterioară nu a vorbit niciodată despre Maramureș, ci numai despre semiotică. Vocația alianței, zburcăta ca o măturărie în spațiul ospitalității și sub zodia tradiției în act, și-a reluat limbajul auster al schimburilor științifice. Care ștegeră cu vremea, și vait, imaginele, culorile. Maramureșul a fost însă revelator al indelebil al acelei priviri albăstre. Rostind nu un refuz — adesea, simplă cochetărie — al mandarintului, al științei ca privilegiu de putere, ci doar o de sine înțelesă ignorare a puterii, plină și a tentației ei sub forma cea mai autorizată a celebrității. Spunând, cu aparenta neutralitate a certitudinilor, că știința nu este decît unul dintre codurile comprehensiunii, că deci o comunicare, o conferință, ar trebui să fie în primul rând o plină frîntă sau un pahar închinat.

ALF LOMBARD

În cea după amiază rece și mohorâtă de ianuarie, când am trecut pragul cochetei sale vile de la Lund spre a-i înmîna profesorului Alf Lombard invitația Uniunii Scriitorilor din R.S.R. de a veni să petreacă două săptămîni în țara noastră, nu știam decît puțin lucruri despre acest distins savant.

Stiam anume că la întîlul său popos pe pămîntul românesc. În decembrie 1934, el poartă poporul nostru, limbii și literaturii sale, o nedemnită prietenie. O adevărată prietenie, dovedită nu prin sole retorice și gesturi de curtenie, suscitate de contacte epidemice ci prin patru decenii de activitate înucunată de însemnate realizări. Unele pe linia dezvoltării studiului limbii române la vestele universități suedeze de la Uppsala și de la Lund, altele pe tărîmul elaborării unor lucrări științifice menite să promoveze limba noastră pe primul plan al preocupărilor romanistilor din lumea întreagă. Cunosteam titlul primei sale opere consacrate limbii române — La prononciation du roumain (Uppsala, 1935) — și auzisem vorbindu-se de monumentalul instrument de lucru care este Le verbe roumain. Etude morphologique (Lund, 2 vol., 1954—1955, 1223 pp.).

Absența oricărei urme de hierarism academic, bonomia evidentă, precum și cele dintii cuvinte ale gazdei, rostite într-o românească impecabilă, m-au încălzit și m-au cucerit de loc.

Deși nu i-am prezentat mesajul ce-mi fusese încredințat decât după ce am încercat să-l pregădesc, profesorul Lombard, vădit surprins, a făcut o lungă pauză înainte de a răspunde. Apoi, vădit mișcat, a mulțumit pentru invitație. Nu știu, mi-a spus dacă-vi s-a părut că lăsați de-a urmare. Are un program deosebit de încărcat și foarte riguros. Peste două sau trei săptămâni așteaptă semnele la gramatică limbii române în suedeză. Rumânsk grammatik. După care urmează să citească corecturile la un ghid de conversație destinat suedezilor care vizitează România - Rumânska på väg (Limba română pentru drumetile) - alcătuit în colaborare cu vechiul său colaborator și prieten Constantin Gădeci. Pe deasupra, tipografia l-a avertizat că are în față luni de muncă încredințată, căci va avea de predat în forma finală manuscrisul cărții La langue roumaine. Une présentation, care va vedea lumina tiparului la începutul anului viitor. Ca să nu mai vorbească de un proiect pe care-l are șantier de câțiva ani, mi-a spus că are-ă mult de furcă. Nu poate să nu recunoască, însă, că ocazia de a sta de vorbă cu cei care făcuseră literatura română contemporană, de a-și vedea amicii și confrăți din țară și de a asculta vorbindu-se limba noastră, al cărei destin unic îl absorbe în tot mai mare măsură atenția, n-ar fi cît se poate de ispititoare.

Acidul s-a întrerupt pentru a mă pofti să cercetez biblioteca sa românească. O vastă încăpere la demisol, împodobită cu vechi icane, cu obiecte de ceramică și scoarțe, românești, unde pereții sînt acoperiți de rafturi ce adăpostesc tot ce s-a tipărit în domeniul studiului limbii noastre de-a lungul a patru decenii — colecții complete ale tuturor periodicilor și peste două mii de volume de lucrări de specialitate în volume separate — precum și cărți de istorie, literatură etc.

separate — precum și cărți de istorie, literatură etc.

« Trebuie să vă spun, îmi atrage atenția profesorul, că Miorița a fost tălmăcită în limba suedeză încă de acum un secol. Ulterior au fost traduse scrieri aparținând lui Alecsandri, Eminescu, Slavici, Sadoveanu, Panoiu Istrati, Brebreanu, Argehi și Zaharia Stancu. Și lecturile în original din operele acestor poeți și prozatori au contribuit considerabil la formarea mea ca vorbitor de limbă românească. »

Pe nesimțite trecuseră două ore. Prietenul cu care călătoream mă aștepta. Mi-am lăsat rămas bun de la Alf Lombard, nu fără rugămintea să mai caute o cale de a da urmare invitației Unirii.

Acesta a fost preludiul celei de-a unsprezecea vizite pe care savantul suedez avea s-o facă la noi cinci luni mai târziu, în iunie 1973. Întinzându-l zilnic în timpul șederii sale în Capitală și însoțindu-l în excursia la Suceava și la mănăstirile din dulcea Bucovină, am avut prilejul să-l observ în acțiune și să mă minunez de ineputizabila lui energie.

Mereu alert, afabil și receptiv și totdeauna fidel devisei sale, Tout m'intéresse, rien ne m'étonne, la București, s-a întâlnit la Uniune cu Zaharia Stancu și cu Ion Hobana, precum și cu alți scriitori de frunte. A prezentat două comunicări la Facultatea de Limba și Literatură română — în prima intitulată Un rapprochement nouveau: l'histoire du maltais peut-elle nous aider à mieux comprendre celle du roumain?, a emis ipoteza cu totul plauzibilă că explicația unei anumite concordanțe în istoria celor două limbi constă în izolarea geografică a teritoriilor respective care a determinat conservatismul populației lor, iar în a doua, Les terres roumaines vues par un voyageur suédois en 1657, a semnalat ediția integrală a jurnalului de călătorie ținut de Claes Rålamb, apărută în 1963 la Stockholm, din care a spicuit pasajele inedite ce ne interesează. La invitația redactorului-șef al Tribunei României, a luat parte la două întâlniri de lucru și la un dejun la care oaspetele a purtat un fructuos dialog cu profesorii C. C. Giurescu și Mihail Berza, precum și cu Edgar Papu, Virgil Cândea, Alexandru Dușu și Paul Anghel. A acordat șase interviuri. S-a documentat în privința stadiului lucrărilor lexicografice în pregătire la Editura enciclopedică. S-a deplasat la Biblioteca Centrală de Stat unde a exprimat recunoștința Institutului de Romanistică de la Lund pentru lucrările de lingvistică, istorie și literatură trimise și a discutat proiectul unei bibliografii româno-suedeze. A luat contact cu profesorul Alexandru Rosetti, cu Augustin Z. N. Pop și alți vechi prieteni și cunoscuți, precum și cu numeroși confrăți. Și, nu știu cum, printre picături, a izbutit, mai în fiecare zi, să lucreze cu Constantin Gădele la finalizarea unui proiect de viitor.

Alf Lombard e un savant pentru care detaliul primează, un savant al cărui crez este că nici o sinteză nu poate fi viabilă dacă nu se bazează pe amănunte temeinic verificate. Urechea lui așeză seizează cele mai fine nuanțe de pronunțare și înregistrează instantaneu orice formă și orice sens nou. Atât în capitală cât și la Suceava sau la Voroneț, l-am văzut nu o dată scoțind din buzunarul de la piept al vestonului un peticuț de hirtie pentru a-și însemna iute un lucru ce trebuia reținut și controlat. Păstrez un asemenea bilețel pe care mi l-a dat în ajunul comunicării despre jurnalul lui Rålamb. Pe el se pot citi aceste cuvinte: «germ. Kirchberg ung. Körpád, localitate între Sibiu și Făgăraș». Înțelesul lor este: «Satul Kirchberg amintit de Rålamb unde e? Cum se numește astăzi?» Într-o scrisoare din 1974 mi-a cerut o altă lămurire: «Ce e Mântuleasa în numele străzii d-tale? Te întreabă un lingvist incorigibil.»

La despărțire, pe aeroport, profesorul le-a spus celor care l-au petrecut: «Cînd pleci dintr-un loc pe care-l îndrăgești, dorești să revii.»

În 1980, către sfîrșitul toamnei, l-am revăzut în capitală pe Alf Lombard în cursul celei de-a douăsprezecea vizite pe care a făcut-o în țara noastră.



Alf Lombard și colaboratorul său Constantin Gădele

În același ritm trepidant și cu aceeași sinceră prietenie, oaspetele a desfășurat și de astă dată o activitate intensă. Ultime rețușuri la lucrarea de largă respirație întreprinsă în colaborare cu Constantin Gădele, ce avea să apară în primăvara anului 1981 sub titlul Dictionnaire morphologique de la langue roumaine. Agape cu prieteni și confrăți universitari la București și la Cluj-Napoca și discuții în jurul unor proiecte de viitor cu editorii din aceste două centre. Patru sau cinci interviuri. O masă rotundă la Uniunea Scriitorilor, în cadrul căreia a subliniat că în Suedia, din 1972 încoaice, au fost publicate de Coeckelberghs Bokforlag, o editură dedicată promovării literaturii române, numeroase traduceri din proza lui Zaharia Stancu, Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban și Panaio Istrati, precum și tălmăciri din lirica lui Nichita Stănescu, care au fost primite cu interes de cititor și elogiate de critică. O conferință intitulată De ce și cum am învățat românește, saturată de interesante revelații autobiografice, printre care destăinuirea că dinsul a făcut propunerea de a se decerna Premiul Nobel pentru Literatură lui Zaharia Stancu. «Stancu, a spus profesorul, îl merita. De n-ar fi murit, probabil că l-ar fi obținut.»

Dar cu discreția și modestia învățatului autentic, profesorul Lombard a trecut peste o seamă de circumstanțe cruciale.

A spus, de pildă, că la Uppsala și la Lund cursurile sale de limba română au fost absolvite de treizeci de promotori de studenți. N-a arătat însă că din rîndul acs-

tor contingente de simpatizanți activi ai poporului nostru, precum și al limbii și literaturii sale s-au ridicat personalități deosebite ca Dagmar Falk, care conduce în prezent catedra de romanistică de la Lund, ca eseistul și criticul Bo Bergman, sau ca Barbro Andersson și Torbjörn Wessner, care au dat excelențe versiuni suedeze din proza noastră postbelică. De asemenea, a lăsat la o parte faptul că introducerea limbii române ca obiect de studiu în principalele centre universitare din aria scandinavă se datorează inițiativei și stăruințelor sale¹.

A mai relatat în trecut că studiile consacrate limbii române reprezintă cam jumătate din cele peste o sută de lucrări științifice cu care a îmbogățit bibliografia lingvistică modernă. Dar n-a socotit necesar să semnaleze faptul că în deceniile din urmă și-a investit cu o devoțiune și o tenacitate fără egal mai toate resursele sale de excepție pentru fărâșirea celor trei valoroase instrumente de lucru redactate în limba franceză, menite să contribuie la răspîndirea cunoașterii limbii române în străinătate: *Le verbe roumain. Étude morphologique* (2 vol., Lund, 1954–1955), *La langue roumaine. Une présentation* (Paris, 1974) și *Dictionnaire morphologique de la langue roumaine* (București și Lund, 1981).

Toate aceste realizări trecute cu vederea de Alf Lombard nu sînt defel neglijabile. Ele îi asigură un loc de cinste alături de Gustav Weigand, Wilhelm Meyer-Lübke, Carlo Tagliavini și Mario Roques.

Ajuns la Lund după această a douăsprezecea vizită la noi, profesorul mi-a scris: «Sînt foarte mulțumit de șederea mea în România. Toată lumea a fost minunat de prietenoasă cu mine».

Răsfîind acum citva timp volumul omagial ce i-a fost dedicat de aproape două sute de romaniști din toate colțurile lumii — *Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard* a l'occasion de son soixante cinquième anniversaire par ses collègues et amis (Lund, 1969) — am aflat în bibliografia scrierilor profesorului două rubrici care mi-au reținut atenția:

În primul rînd, lunga listă a recenzenților care au elogiat prima lui lucrare consacrată limbii noastre, apărută la Uppsala în 1935, listă pe care figurează între alții Nicolae Iorga, Ovid Densusianu, Emil Petrovici, Iorgu Iordan, Alexandru Rosetti, Alexandru Graur și George Ivașcu.

În al doilea rînd, rubrica închinată unui articol intitulat *Năgura ord om den transsylvanska frågan* (Cîteva cuvinte despre chestiunea Transilvaniei) publicat de *Svensk Tidskrift* în iunie 1942, rubrică sub care se face mențiune că articolul a fost rezumat de principalele trei cotidiane bucureștene ale vremii, tradus în întregime în *Revista Fundațiilor Regale* și comentat de *Revista istorică română*. Am fost, firește, curios să citesc articolul. Esența lui e cuprinsă în această frază: «Despărțirea

¹ La cumpăna veacului, doi romaniști danezi — Kristoffer Nyrop (1858–1931) și Kristoffer Sandfeld (1873–1942) — care au vizitat România, au manifestat și ei un interes marcat pentru studiul limbii române, dar înfăptuirile lor nu sînt nicicum comparabile cu cele ale lui Alf Lombard.

orizontală făcută la Viena în 1940 apare ca un nonsens fără precedent în istoria Transilvaniei. » Deși azi această afirmație poate părea un loc comun, nu începe ideială că în iunie 1942, înalte de Stalingrad, articolul tenețnic argumentat din care am desprins-o a constituit un act de curaj puțin obișnuit.

Vești recente primite de la Lund ne încredințează că în aceste zile, cînd se împlinesc o jumătate de veac de la primul său op dăruit științei limbii noastre, profesorul Alf Lombard își face zilnic obișnuitele plimbări pe bicicletă și că își continuă cu nesăbuit avînt rodnică lui activitate.

AURELIAN TRIȘCU

SIR ROBERT MATTHEW Arhitectura și climatul social

În 1951 — cînd, la o sută de ani după expoziția universală de la Londra are loc Festivalul Marii Britanii, care «încearcă să prezinte în mod artistic inventarul realizărilor unei națiuni»¹ — o serie de pete cenușii rămăseseră înscrise de bombardamente pe planul întinsei metropole.

Atunci se ridică pe malul de sud al Tamisei primul edificiu impunător de după război, Royal Festival Hall, marea sală de concert de 3 170 locuri, proiectată de Robert Matthew împreună cu J. Leslie Martin. De certă valoare monumentală, această realizare de început al stilului modern avea să influențeze puternic arhitectura europeană din domeniul programelor culturale.

Robert Hogg Matthew, «campion al unei orientări progresiste»², avea 44 de ani, activa de o jumătate de deceniu în County Council of London și sprijinea căutările sale pentru înnoitoare exprimări spațiale, pe o structură internă pregătită cu migală în școala de arhitectură din Edinburgh. Specialistul inspirat impune noului așezămint o strictă corespondență între formă și funcțiune, obținînd, printre altele, o excelentă acustică și o izolare suplă față de zgomotele traficului de pe podul Hungerford. În același timp însă,

¹ Jürgen Jøedicke, *Istoria arhitecturii moderne* — sinteză a formei, funcțiunii și construcției, Ed. Geric Hagje, Stuttgart 1958 (trad. C.D.C.A.S.).

² Geric Hagje, Wolfgang Pehnt, *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1964.

concepția generoasă a urbanistului determină germele care va conduce la organizarea impunătorului ansamblu South Bank Arts Center, înscris ca un nou semn heraldic în peisajul arhitectural al Londrei contemporane. Organismul urban se constituie istoricește, asemenea venețienei piețe San Marco, și în următorul sfert de veac se împlinește, integrându-și succesiv noi săli de concert — Queen Elizabeth Hall, Purcell Room —, galeria de artă Hayward și Teatrul Național desenat de Denys Lasdun. Cu o arhitectură viguroasă și personală, întregul se deschide sociabil spre fluviu prin largi terase pietonale suspendate deasupra cheiurilor.

Robert Matthew devine profesor la universitatea la cărei student fusese, înființează agenția de arhitectură cu Sirrat Johnson Marshall și își statornicește prestigiul printr-un registru variat de noi realizări: aeroportul Turnhouse din Edinburgh, sau New Zealand House în Haymarket și Commonwealth Institute în Holland Park, amândouă în Londra.

Fiecare lucrare duce mai departe experiența anterioară și materializează poziții de avangard. La Salford, în zona industrială din nordul Angliei, cele 2 500 de locuințe noi nu se adună într-un oraș dormitor al metropolei vecine — Manchester —, ci își dobîndesc autonomia prin locuri de muncă și o suită proprie de dotări³. În unitatea rezidențială de lângă Glasgow⁴, apărută de tranzitul vehiculelor, apartamentele din turnurile cu 17 etaje sînt accesibile prin coridoare situate, în mod ingenios, la numai 7 niveluri, înlesnind astfel orientarea unică a tuturor camerelor de zi.

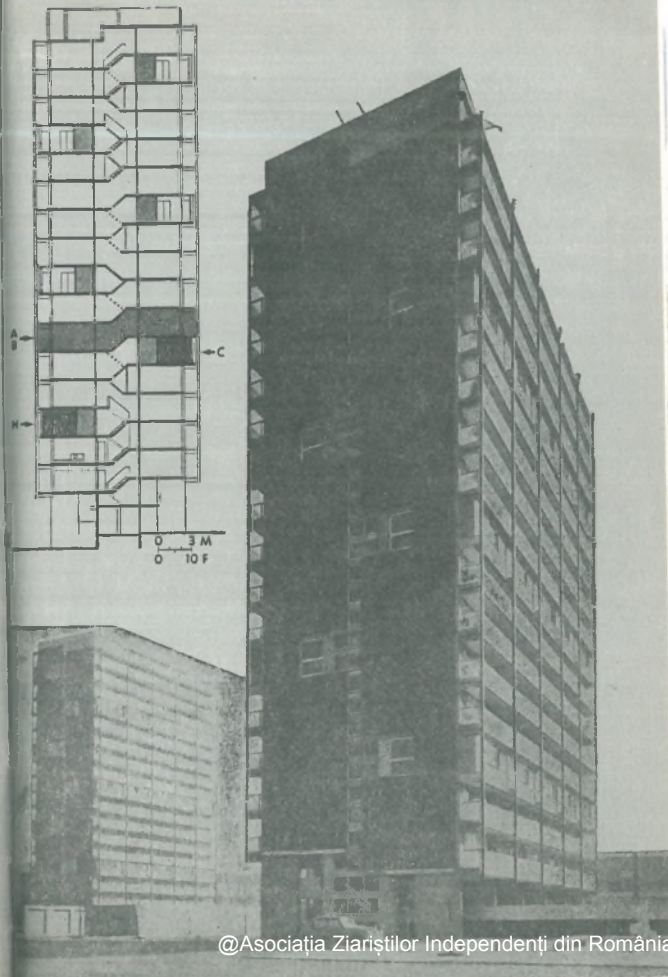
Matthew militează pentru noi experimente de locuire, face propuneri de legislație urbană, se implică intens în procesul arhitectural din Marea Britanie și din întreaga lume. Această personalitate proeminentă — care, după cum singur o amintea în iunie 1970, cu ocazia primirii medaliei de aur RIBA⁵, avusese o copilărie mai cîrînd modestă « fără șansa de a fi plimbat cu căruțul prin Londra, sau oriunde în altă parte, prin Edinburgh » — îndeplinește acum, rînd pe rînd, funcția de președinte al unor organisme prestigioase, ca Institutul regal al arhitecților britanici, Uniunea internațională a arhitecților, Asociația arhitecților din Commonwealth.

La 12 octombrie 1971, cînd sosește la București și ia contact cu preocupările și căutărilor noastre, este înconjurat cu prietenie de arhitecți renumiți, dintre care nu lipsesc Octav Doicescu, Grigore Ionescu, Gheorghe Petrașcu sau Ascanio Damian, rectorul din acea vreme a Institutului « Ion Mincu ». În aceeași seară, în cadrul unei memorabile festivități, i se acordă înaltul titlu academic Doctor honoris causa al Institutului de arhitectură din București, într-o atmosferă nu atît solemnă cît strălucitoare și caldă. Prețuirea unei adevărate personalități onora școala română de arhitectură, care se întîlnea consonant cu realismul și cu sensibilitatea profesionistului atîtor realizări împlinite.

³ Walker Bor, « Développement de l'urbanisme en Grande Bretagne », în *Architecture d'Aujourd'hui* nr. 18 decembrie 1964 — februarie 1965.

⁴ Unité résidentielle près de Glasgow », sir Robert Matthew, Johnson Marshall et associés architectes, în *Architecture d'Aujourd'hui* nr. 120 aprilie-mai 1965.

⁵ RIBA — Royal Institute of British Architects.



Sir Robert Matthew a vorbit atunci, cu dragoste, despre arhitectură desigur, pe care o definea ca pe o simplă bucurie de a proiecta și de a constata rezultatele obținute în edificiul dat în folosință. «Am apărut pe scena lumii într-un moment de trecere de la o perioadă la alta. Și cred că în schimbările care se întâmplă, cel mai bun lucru este să-ți urmezi calea, dezvăluindu-ți aptitudinile și împlinindu-ți acele înclinări care pot fi de folos semenilor». Nu dădea sfaturi ci încerca să se explice pe sine. «Privind la ceea ce este aproape, luând situațiile așa cum se prezintă ele în realitate — dar sub diverse puncte de vedere — am ajuns la rezolvări chiar și în cazuri cînd previziuni raționale păreau să anuleze posibilitatea oricărei întreprinderi utile»⁶.

Și răspunzînd gîndurilor celor de față, aprecia, cu satisfacție și cu încredere, că «personalitatea se poate cizela prin însăși viața, care este de fapt o asociație cu prieteni, cu grupe și instituții în care schimbul de beneficii este salutar».

◀ Arhitect ROBERT MATTHEW: Turnurile cu locuințe de lângă Glasgow — Marea Britanie. Accesul la apartamente este asigurat prin străzile-coridor situate la 7 din cele 17 niveluri, după cum o arată secțiunea-ideogramă.



Alegro, ulei

VIOLELE MĂRCINEAN

⁶ Robert Matthew — Gold Medalist 1970, RIBA Journal, volume 77, number 8, august 1970.

DAN HĂULICĂ

OISEAUX, CHIMÈRES TONIQUES...

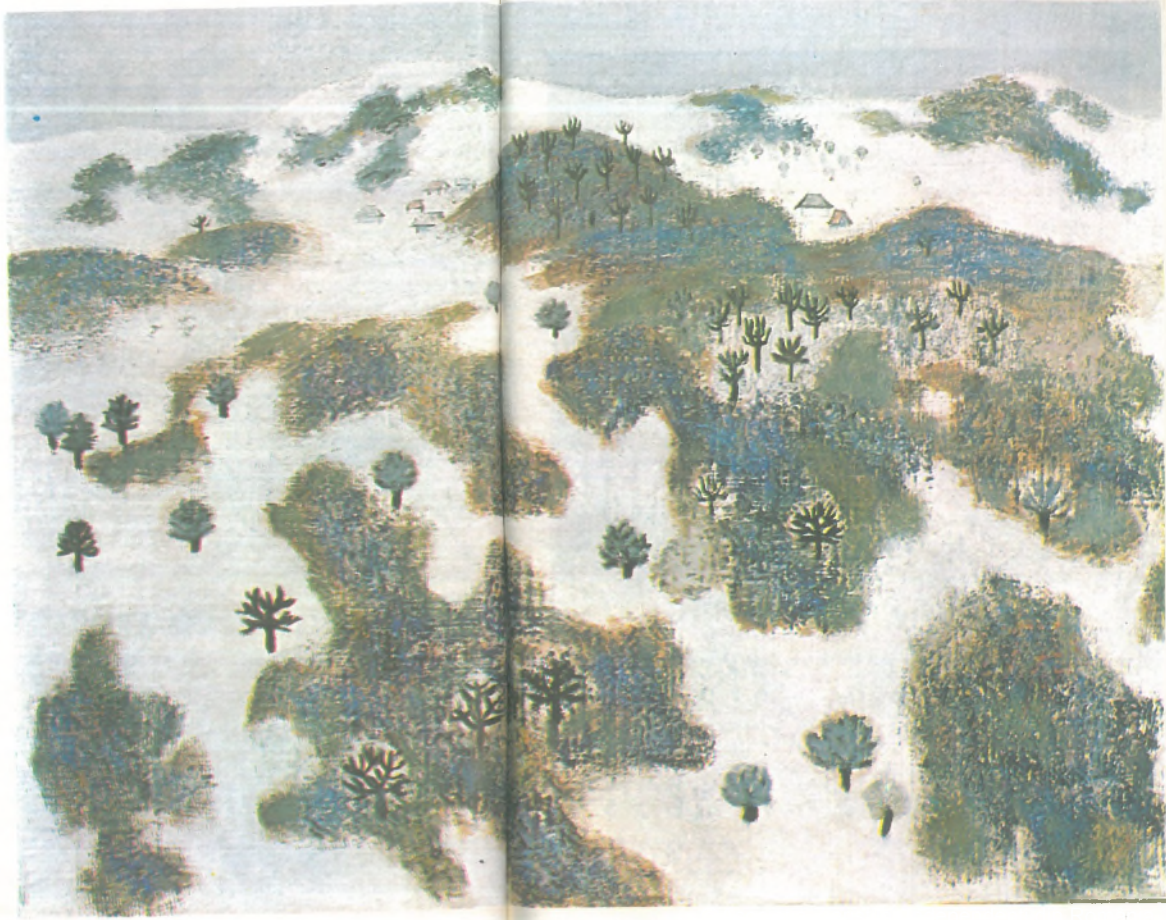
Notes sur la peinture de V. MĂRGINEAN

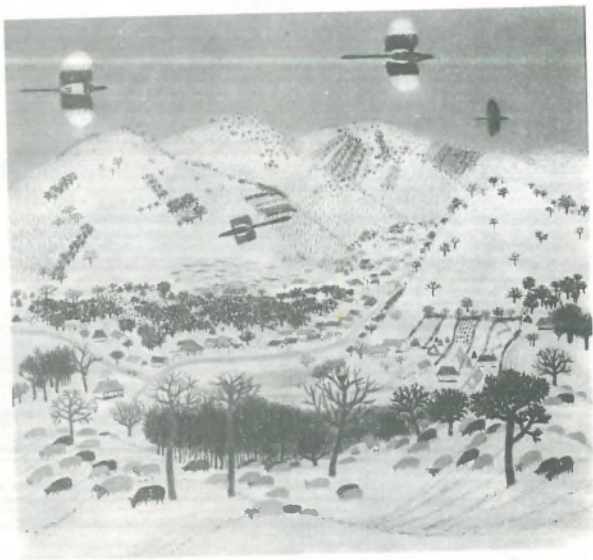
Quand, en 1967, à l'inauguration de la Biennale de Paris, André Malraux et Jacques Lassaigne s'arrêtaient devant la cimaise roumaine, attentifs aux tableaux d'un jeune artiste du nom de Viorel Mărginean, la peinture qui éveillait ainsi leur intérêt s'offrait comme un îlot de fraîcheur et de confiance, d'une sagesse paysanne, dans la turbulence des manifestes qui l'entouraient. Je l'avais aussi éprouvée, cette ambiance où le tapage pédant de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni clamait à longueur de journée, par la voix des hauts-parleurs, qu'ils ne demandaient rien, et que l'art non plus, soucieux d'une sorte d'anonymat de l'interchangeable, ne voulait et ne pouvait rien... Présente tel un cœur fraternel au milieu des choses et des gens, la peinture de notre jeune artiste parlait au contraire, avec cette franche netteté dont il ne s'est jamais départi, de sites et de rites essentiels; il semblait parfois les faire descendre des fresques du passé, mais ils n'en demeuraient pas moins *immédiats*, dans leur qualité candide et concrète. « Rien ne veut être autre qu'il ne l'est » — le vers de Błaga s'accorderait à ces paysages de Transylvanie qui furent aussi les siens... Car, pour Viorel Mărginean, l'idyllique n'en est pas moins sévère, dans le sens populaire, qui suppose une antique ingénuité.

Antique est, en premier lieu, la candeur sage de l'ornement, ce synthétisme de l'analogie décorative qui donne à la peinture sa force d'énoncé virginal. Si les collines de Năsăud, par exemple, couvrent obstinément leurs pentes de ce qui deviendra motifs des broderies paysannes, c'est que le monde entier se mue, dirait-on, en une draperie inusable ondoyant dans l'attente de signes décoratifs qui viendront se poser sur ses épaules, avec une fluidité cosmique. Dans le paysage même monte l'annonce d'un



Început de primăvară, ulei, pe pânză, 1967





Iarna la Cenade, ulei pe pânză, 1965
Muzeul de Artă R.S. România



Iarnă liniștită, ulei pe pânză, 1974

décor total, dont participent toutes les choses vues. Étalées et comme agrafées sur le corps du monde, les richesses du paysage semblent parfois se réclamer d'un point de vue totalisant, de l'œil obligé à une circularité démiurgique. Comme dans le *Cantique à la Roumanie*, cette œuvre maîtresse de notre exhortation romantique, les sites de notre pays se déploient ici à partir d'une hauteur qui transforme toute démarche énumérative en révélation: « Vertes sont tes collines, belles tes forêts et tes chênaies accrochées à flanc de coteau...; Les rivières, comme des ceintures bigarrées, étreignent les champs », chantaient, au siècle passé, les versets d'Alecou Russo; pareillement, Viorel Mărginean fait surgir, lumineux, le blanc des toisons sur la couverture émeraude des larges étendues: « Sur les plaines de Tenechie les fleurs ont-elle surgi? Ce ne sont pas des fleurs qui y ont surgi, ce sont les troupeaux, nombreux et si beaux, qui couvrent les vallées... »

Poétique par l'inexorable des relations vers lesquelles est poussé le regard, dans cet horizon élevé, l'unité spatiale ainsi obtenue mène abruptement ses plans sur la verticale, en une sorte de mur sans cesse accru, vivement fleuri de lumières — maisonnettes et arbres qui semblent palper la pente des collines. Parfois, striée mais compacte, la montée de cette falaise robuste étau jusqu'au refus l'horizon, libérant à la limite ultime du tableau la flèche d'oiseaux rose-cyclamen, gigantesques, ou le globe espiègle d'un soleil minuscule. L'arbitraire de l'invention y devient un courage qui, par ricochet, rend hommage à la solidité même des rapports picturaux. Dans cette *Fête au Maramures*, par exemple, à travers les plans qui s'accroissent en cascade, l'artiste aspire à une cohérence où la vivacité

Ritual de nuntă, ulei pe pinză, 1982

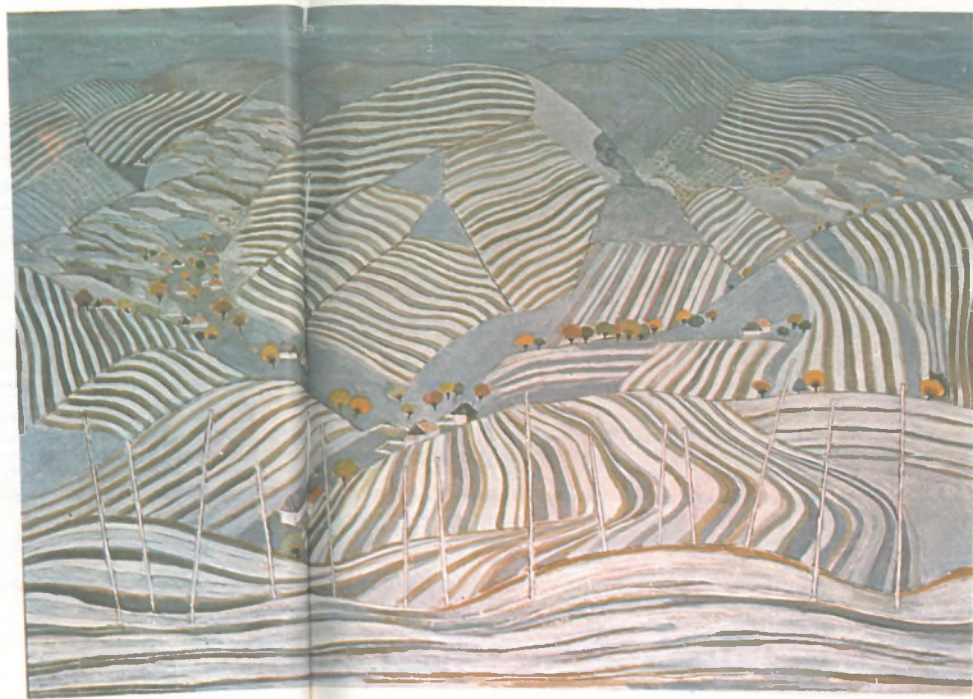


se subordonne à la rigueur; et où l'animation du particulier, quelque séduction qu'elle exerce, ne s'écarte pas des exigences de stabilité propres à l'art mural.

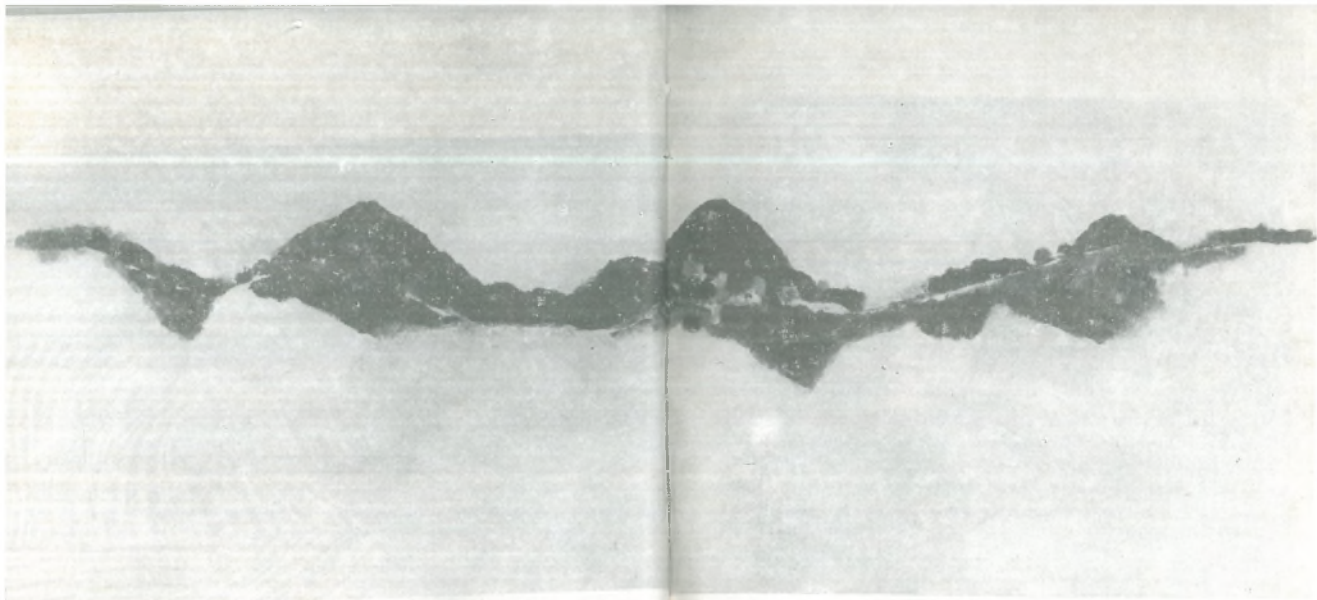
Une telle aspiration à l'intégrité intérieure ne s'accomplit pas, cependant, à travers un programme systématique qui immobilise l'art en quelque néo-byzantinisme exsangue. L'apprentissage de Viorel Mărginean s'est soumis à ce passé vénérable, pour incorporer d'autres enseignements, plus récents, offerts par des peintres modernes de sobre et loyale vocation; en premier lieu des maîtres qui lui enseignèrent à répudier la désinvolture subjective et l'égotisme: un Dumitru Ghiță, par exemple, peintre d'une fruste sagesse, dont Henri Focillon disait, carrément, qu'il nous attire par « sa force, son innocente autorité, sa franche harmonie. » Ou, pour évoquer les convergences d'une phase plus nouvelle, l'impression de liberté que donnent certains de ses tableaux à motif végétal, qui dialoguent avec les dernières toiles d'Henri H. Catargi; les feuilles de platane du *Spectre de l'automne*, la dispersion de la couleur légère comme un vin solaire qui pénètre l'ensemble de sa force percutante; ou les *Fleurs de pommier*, couvrant jalousement le champ du tableau, libres pourtant, dans la variété explosive des axes qui soutiennent l'image. La liberté provient parfois de la dilatation intérieure des perspectives; là, dans la matité sourde de la couleur — l'intérêt tourné, plutôt, vers le dessin, vers son urgence nerveuse — l'impression de *non-fini* tient moins de l'option subjective de l'artiste, qu'elle ne proclame, plutôt, comme dans l'adage de Goethe, le non-fini objectif, jamais précaire, de la nature: « toujours parfaite, jamais accomplie. »



Livada, ulei pe pânză, 1976



Podgorii, ulei pe pânză, 1974



Drum — comentariu pentru spațiul mioritic, ulei pe pânză, 1973

C'est pour marquer ce fertile «inaccompli» que l'univers devient, semble-t-il, toujours davantage, chez Viorel Mărginean, un immense «jardin des sentiers qui bifurquent». Je veux dire, sans prendre *ad litteram* la formule de Borgès, que la peinture récente de Viorel Mărginean enveloppe réticulairement le paysage, hivernal de préférence, de lignes et de sentiers serpentant, prolifiques: certains à peine tracés, évasifs, fuyant sur l'illimité de l'étendue, d'autres striant impérieusement l'échine des collines et leur donnant une acuité d'écorché géologique. Dans *Hiver*, par exemple, peint récemment et issu de notations empruntées aux paysages de la Prahova, on découvre sur une forme de relief à géométrie propre, segmentable, un ruissellement de lignes et de touches qui la ligotent, la réduisant presque à l'informe: la colline se trouve étrangement empaquetée dans ces rets qui évoquent, l'espace d'un instant, l'inquiétude du sphynx pierreux que Man Ray avait intitulé *Isidore Ducasse*: mais où la couleur sombre est transposée dans l'énigmatique du blanc.

Plus d'une fois, du reste, chez Viorel Mărginean, au cours de cette phase récente, le blanc physique des hivers s'engage vers un blanc de l'informulé, du champ de virtualités qui surgissent dans le connu, dans le prévisible des motifs familiers.

Voies étonnantes de l'art ! La netteté de la description, la régularité des compositions à symétrie franche et à parataxe — voir les *Faisans* de Mărginean, volontairement opposés à la tradition, détendue et onctueuse, de peintres tels qu'Eustațiu Stoenescu — toute cette robustesse ignorante des vanités peut préparer la tentation du *non-dit*, du vide qui est attente poétique. Attente d'une toile où l'éclosion printanière s'exprime en ondoiements tendres mais nullement mineurs, où la terre nue



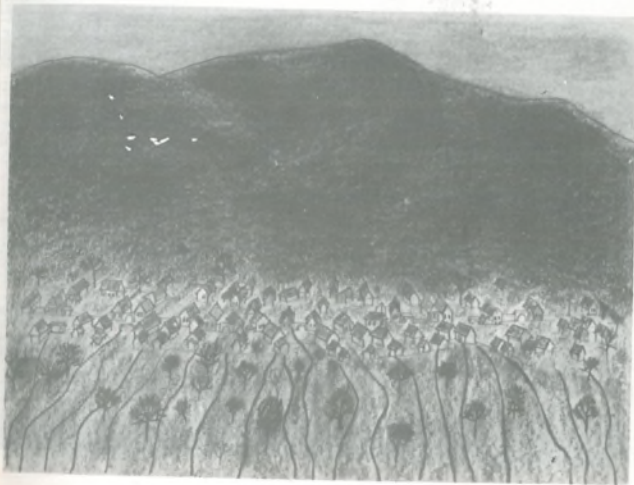
Ladă de zestre, ulei pe pinză, 1965

semble surgir d'une genèse, à travers la fumée diaphane des blancs, à travers les brumes de gris où se hérissent des signes frères — arbres qui pourraient être, aussi, des signes décoratifs matisiens, sur une blouse aussi ample que le paysage. La toile de Matisse, sa célèbre *Blouse roumaine* de 1940, ne se nommait-elle pas le Rêve? Et n'était-ce pas Matisse encore qui avait exprimé cette pensée que notre peintre pourrait parfaitement faire sienne: «... j'ai toujours souhaité que mes œuvres aient la légèreté et la gaieté du printemps qui ne laisse jamais soupçonner le travail qu'il a coûté.»

Le labeur caché et le scrupule d'une discipline se retrouvent tout naturellement dans un art comme celui de Mărginean, dans une peinture qui demeure populaire sans être narrative, à la fois directe et ouverte au fantastique. Une certaine franchise poétique dans la joie du paysage est de plus en plus contrebalancée chez Viorel Mărginean par une sécheresse volontaire, d'enchevêtrement de branches, travaillé avec l'acuité de l'orfèvre, de bouquets convertissant sévèrement leur offrande dans une équation graphique. Des linéarités barbelées sur des blancs mélancoliques, — pourquoi nous étonneraient-elles avec leur option décidée, hostile au printanier trop facile et aux expansions non censurées? Un beau passage de Malraux le rappelle — arrivée à son zénith, la Grèce antique a pu revêtir sa plénitude de l'emblème décharné, décoratif, de l'acanthé: les épines ornementales, le découpage nerveux de la feuille d'acanthé exprimant justement une admirable volonté de style.

... Qui, assumée aujourd'hui, n'oblige pas, évidemment, de recourir aux moules du classicisme grec, à des motifs obligatoirement hellènes,

Peisaj, pastel, 1965



Fructele toamnei, ulei pe pânză, 1974



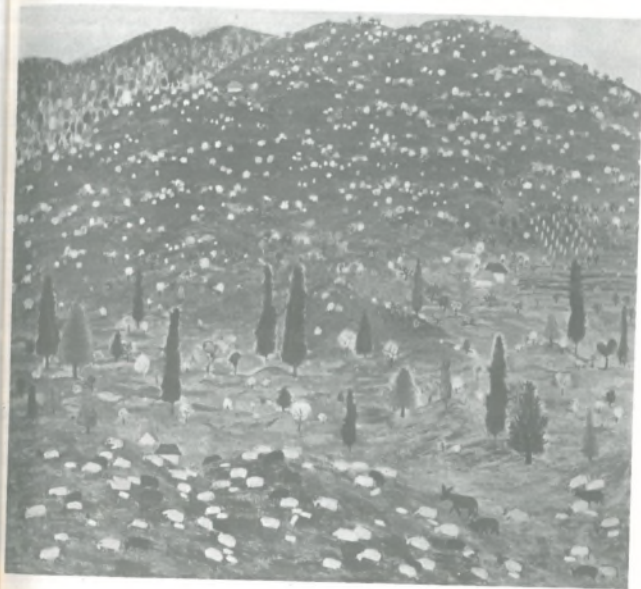
mais, plutôt, de transposer, fût-ce même dans le code d'autres motifs, ce goût salubre pour la réduction, qui fait résonner dans les choses comme un bruissement de sécheresse soyeuse. Ainsi, à une récente exposition de notre peintre, y culminant comme un apogée, se trouvait l'image d'un bouquet de gui: le motif, d'une ronde richesse végétale, n'en était pas moins austère, l'être feuillu paraissant nettement écrit, intelligible, — comme si la nature même l'eût poussé vers l'économie significative du graphisme.

Écrite pour un destin, cette espèce l'avait été depuis longtemps, dès les antiques mythologies des contrées hyperboréennes où le jeune rameau qu'est le gui, croissant à l'Ouest du Walhala, est destiné à participer au drame du monde, à provoquer insensiblement la mort du dieu Baldr — du beau, du généreux Balder au cœur pitoyable. Magistralement analysé par Dumézil, cet épisode de l'*Edda* est le signal qui lance le monde sur le versant du déclin, vers sa perte inexorable. Le gui, que personne n'avait cru capable de provoquer le mal et qu'on n'avait jamais soumis à une prière ou à une conjuration magique, avait déchaîné le mal dans le monde, tuant la plus pure incarnation des dieux, leur suprême promesse de salut et de vertu...

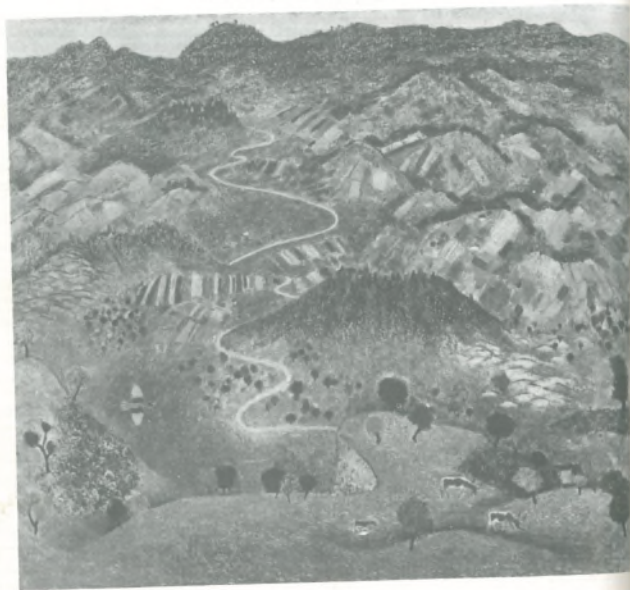
Cependant, la plante qui monte du tableau du Violel Mărginean, s'élevant au-delà des sombres mythologies et des insidieux démonismes, s'offre à nous cordialement, bien au contraire, confiante dans son symbole salutaire; de même que ses collines largement déployées, ou que les horizons frémissant d'une vie candide sous le vol d'un oiseau vaste et bleu, semblent dilater, dans l'immédiat, une chimère tonique. Et ce n'est pas un hasard si ce bouquet de gui, offert de front, comme une architecture verticale, se nomme l'*Espoir*.

En français par
MICAELA SLAVESCO

Primăvara la Palanga, ulei, 1970, Muzeul de Artă Cluj



Toamna, ulei, 1967, Muzeul de Artă al R. S. România



PRIETENI AI ROMÂNIEI

JACQUES LASSAIGNE

UN HOMMAGE INTERNATIONAL: LE CONGRÈS A.I.C.A. DE 1983

Un Hommage solennel a été rendu à Jacques Lassaigue et à Alexandre Cirici-Pellicer, Présidents d'honneur de l'AICA, dans le cadre du XVII-e Congrès Extraordinaire de cette Association, en septembre 1983 au Venezuela. Ouvert par les paroles du Président Dan Häulicä, cet Hommage a réuni des évocations et exégèses signées par des confrères de plusieurs pays (Alfredo Boulton, Pierre Daix, Mario Barata, Daniel Girault-Miracle, Carlos Maldonado-Bourgoin, Maria-José Corominas, Jacques Leenhardt, Guy Weelen et Raoul-Jean Moulin) qui, déplorant la disparition de ces deux grands collègues, étudiaient leur œuvre et le rayonnement de leur personnalité.

Pour marquer l'importance du travail mené par Jacques Lassaigue à la tête de la Section Française, celle-ci a proposé que le précédent Congrès de l'AICA, tenu à Sophia-Antipolis (Antibes, 1982), lui soit symboliquement dédié *in memoriam*.



Jacques Lassaigue
avec Giulio Carlo
Argan à Tirgu-Jiu,
durant le Colloque
International Brancusi

DAN HÄULICÄ

L'histoire doit être grande ou ne pas être

Il n'aimait pas, il les jugeait velléitaires, les prétentions de ceux qui croient tout expliquer d'une œuvre pour avoir pertinemment ramassé les détails d'une biographie. Très jeune, il s'insurgeait contre Sainte-Beuve, « père de génie » à qui l'on doit toutefois une « déplorable descendance ». Car cette « doctrine de la relation entre l'homme et son œuvre », qui s'attarde trop dans la médiocrité du prévisible, risque d'égarer la critique vers un fatras de commentaires fastidieux autant que futiles: « De ce qui était en note, au bas des pages, on a fait peu à peu le corps des chapitres ».

Quant à lui, la critique dont il rêvait, dès le début, se montrait robuste et prompt, agile sans prouesses acrobatiques et sagace sans vain orgueil. Ses mises en garde visaient la pédanterie présomptueuse, qui, à force de chercher influences et sources, arrive à nier le génie; et, en premier lieu, ce travers de l'esprit que Jacques Lassaigue appelait, avec un fier mépris, « notre goût ignoble d'abaisser les grandes existences ».

L'irréductible de l'art, il lui avait obéi, le long d'une existence qui fut pourtant celle d'un homme voué à l'action: mais, précisément pour cela, craignant le confort mental souvent trop gris et les schémas improductifs où peut s'enliser l'historicisme. Pour s'en défendre, avait-il écrit, dans un texte de jeunesse, — « l'histoire doit être grande ou ne pas être » !

C'était un article lucide, un texte nullement exalté, celui d'où nous avons extrait cette formule: paru, sur la peinture du Baron Gros, dans la publication que Jacques Lassaigue dirigeait et soutenait de sa plume, en 1937, aux côtés d'un confrère plus âgé et illustre, Eugenio d'Ors. Ce qu'ils essayaient d'atteindre, dans cet Almanach des Arts, c'était une efficacité intellectuelle où le pouvoir de la critique tienne dans 'a synthèse,

pas dans les éparpillements analytiques. « S'il est des époques, disait Jacques Lassaigne, telle cette fin bourgeoise du XIX^e siècle favorable aux discussions en pantoufles, il en est d'autres, au contraire, comme la nôtre, qui nous imposent un effort sans répit pour argumenter et trancher et conclure ».

Nature de combattant que la sienne, capable, en effet, d'une franchise qui ne ménageait pas ses termes ! Car Jacques ne marmonnait pas ses colères, mais aussi il ne reculait pas dans ses admirations, généreuses et loyales. Il m'est arrivé de l'accompagner dans ses randonnées à travers des ateliers d'artistes ; il ne s'encomrait pas de fausses élégances, — capable de se taire lourdement lorsqu'il ne trouvait nul vrai pont vers le peintre. Dans son contact immédiat avec l'œuvre et les artistes, dans ce souci de promptitude efficace, il ne lui répugnait pas de s'appuyer à un certain « common sense » de la critique. Et combien de fois, ne l'ai-je pas entendu s'exclamer, hors de soi, devant des conduites invraisemblables : « Mais c'est grotesque ! »

Avec une voix de charmeur, dans ses beaux moments, Jacques n'en avait pas moins la pudeur de la parole : il ne l'épanchait pas complaisante, rebelle plutôt, comme il l'était, aux dérivatifs sournois. « Difficile à développer » — pour nous servir d'un mot de photographe, cher à Jünger —, pas commode à portraiturer ; mais surtout difficile à se laisser réduire en formules ou à se faire embrigader, malgré sa nature combattante et vitale. Il me regarda avec un sourire presque gêné, lorsque je lui demandai, un jour, ses filiations et sympathies militantes ; dans le métier de la critique, il avait été plutôt un franc-tireur.

Le goût du combat voisinait, chez lui, avec le plaisir de la découverte. C'était une belle hardiesse, à 25 ans, savoir dénicher, dans l'art tout jeune de son temps, des talents aussi démunis de séduction, aussi douloureusement angoissés, que celui de Francis Gruber. A la même époque, prônant un souffle qui anime et ordonne les velléités des arts décoratifs, il formulait cette conclusion qui en dit plus long qu'une plaidoirie pour l'apreté de l'invention : « Tout est permis, de l'archaïsme au tubulaire : rien n'est osé ».

Rompres des lances pour « l'œuvre si farouchement individuelle et isolée de Rouault » ou pour « Le Corbusier et l'architecture moderne » ; « se délier de la facilité qu'il y a à peindre à l'avance des œuvres de musées (Derain avait déjà péché par là) avec des fonds noircis, des lumières dorées et comme vieilles » ; se défendre de l'absence de style,

mais aussi du « nouvel et pire académisme » que Bourdelle avait engendré du nom du style ; applaudir toute éclosion artistique où liberté veut dire lucidité : « dirons-nous que c'est la seule liberté qui compte à nos yeux ». Voilà quelques attachements et attitudes caractéristiques qui se sont annoncés de bonne heure dans l'activité de Lassaigne. Pour déguster les surprises, sa pratique s'appuyait à un mélange de sagesse et de saveur, qui n'excluait pas les aperçus saisissants, — tel celui-ci, concernant Picasso lors d'une magnifique exposition à la Galerie Rosenberg : « Sans doute l'artiste juge-t-il qu'il a déroulé suffisamment les suiveurs inutiles. Nouvel Horace, il n'a plus qu'à faire front pour les abattre l'un après l'autre. Son art néglige les dérobades auxquelles il avait habitude. Il assène des affirmations brutales. » Loin de l'opposer de manière simpliste à la tradition, Lassaigne le salue comme « la plus grande force positive de notre art » — positive, c'est-à-dire constructive, ayant le pouvoir d'affirmer.

Ses explorations avaient acquis à Jacques Lassaigne la confiance et l'amitié d'artistes de premier ordre. Ouvert à nombre de jeunes — je me rappelle la présentation qu'il m'avait brossée, élogieuse, de Titus-Carmel ou la fierté avec laquelle il me montrait les envois irlandais dans une édition de la Biennale de Paris —, il avait fait beaucoup pour les artistes de sa génération, Pignon et Zao-Wou-Ki, Istrati, Music et tant d'autres. Son mandat directorial au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris allait déboucher sur une exposition Kandinsky. Et comment oublier l'atmosphère de fête sereine chez Chagall, Lassaigne tout près de lui, affectueux, le jour où le vieux maître rentrait de son triomphe au Louvre ?

Impossible, d'ailleurs, de totaliser les multiples efforts que notre ami avait menés, comme éditeur, comme organisateur et commissaire de grandes expositions, comme Président de l'AICA, pour ouvrir l'horizon des échanges culturels. Parce qu'il révérait des précurseurs comme Torrès-García et l'univers du continent latino-américain, — avec son admirable épouse, María Simón, il s'était constitué en messager d'une connaissance approfondie de ces valeurs.

Plus qu'un hasard, puisque c'est avec lui que nous avions organisé le premier Colloque Brancusi, en 1967, — dans une photo de groupe, à Tirgu-Jiu, où l'on peut

reconnaître tous les participants à cette rencontre, Jacques se trouve exactement dans l'axe de la Colonne: debout, il semble marquer le soutien sans fin qu'il apportait à toute initiative digne de son énergie. Car la critique, telle qu'il l'entendait, conçue en termes d'action constructive, s'opposait aux verbalismes stériles comme aux « professionnels du dénigrement ». Il faut choisir — pensait-il — « une critique de vie », qui suscite la ferveur et le respect des cimes. « Ce sera ranimer le monde, lui rendre et le souffle de la création, et l'ordre de la pensée ».

Jacques Lassaigne et André Malraux devant la cimaise de Viorel Mărginean à l'inauguration de la Biennale de Paris (1967)



Portrait symbolique

Pour faire un portrait de Jacques Lassaigne, il faudrait placer au centre de la toile le buste d'un haut dignitaire romain sous les Antonins; pour lui attribuer une couleur, ce n'est pas une seule qu'il faudrait choisir, mais plusieurs: le rouge — parce qu'il est tumultueux, le vert — parce qu'il évoque le Périgord d'où il tire ses origines, le bleu — parce qu'elle est celle des vastes horizons de l'esprit et de la sensibilité. Tout en haut, près de la moulure à filet d'or, une guirlande de sourires féminins, tressée de fleurs de lavande, de thym, de citronnelle et de genièvre étoilé. Pour lui répondre, une volée de livres aux feuilles étalées, où l'on pourrait voir les œuvres des Primitifs français qu'il aimait tant, celles de la peinture Gothique européenne, et tous les chefs d'œuvre du Siècle d'Or espagnol aux ailes déployées. Une grande horloge, très dessinée, se dresserait pour marquer le temps avec lequel il a toujours lutté.

A gauche, un incarnat goyesque: le gigot opulent des jours de fête, à droite, une tache claire, une salière d'argent parce que la vie devait avoir une riche saveur. Le tout serait placé sur un fond d'architecture aux plans d'ombre et de lumière contrastés, à la manière classique du Poussin, ou bien encore de Carot quand il peignait le château Saint-Ange et les rives du Tibre.

Au pied d'une courbe, deux taureaux affrontés: un roux dont il avait l'ampleur sinon les sautes d'humeur, quand ce n'étaient pas les fureurs — un noir, luisant de manzanilla, celui-là même qu'il avait rencontré à Madrid et que Federico Garcia Lorca accuse dans son « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías ». Au bas, traversant la composition, une locomotive fracassante, hurlante, patinant dans les étincelles sur les rails qu'il avait contribué à faire saboter. Aux alentours le tracé de l'hémicycle d'une grande Assemblée, le dessin hypothétique d'une onde hertzienne, une rotonde au bord du fleuve seraient les emblèmes des charges qu'il a assumées.

Un cercle noir, un carré gris, un triangle blanc, couleurs du deuil, composant une stèle, signaleraient aux passants l'ombre oblique de notre mélancolie.

Comme un membre du groupe « Equipo-Cronica », il y aurait lieu d'ajouter bien des citations plastiques pour évoquer sur cette surface les œuvres regroupées des artistes qu'il a aimés, aidés, défendus.

Avec vous, je déplore que ce portrait surréaliste reste inachevé, mais avec Jacques Lassaigne, c'est à travers l'art — peinture, sculpture, gravure confondues — que l'amitié se dit encore.

Un testimonio latinoamericano

Después de haber oído las palabras de nuestro Presidente, Dan Haulica, recordando la memoria de Jacques Lassaigue, una figura tan importante dentro de la vida de nuestra Asociación, he sentido el deseo de expresar aquí algunos pensamientos acerca de él.

... Diría yo que Jacques Lassaigue era un hombre típicamente francés, típicamente latino. Comprendía esencialmente el rol del crítico de arte como el de un maestro de la crítica, de un iluminador del público. Lassaigue fue un hombre sumamente respetuoso de su profesión, sumamente respetuoso de su responsabilidad y, como buen francés, fue un hombre extremadamente fino, sagaz y culto. En Francia, su patria, siempre ha habido — y lo digo así con mucho afecto, porque nuestra cultura, por lo menos aquí, en Venezuela, es una cultura europea y principalmente de tipo francés — un verdadero fervor de los críticos de arte para iluminar al público. Ese fervor lo ilustró plenamente Lassaigue...

Ya conocí a Jacques Lassaigue cuando él era director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París. Lo conocí en un momento muy importante para mí, cuando yo estaba tratando, ya hace muchos años, de llevar a Francia una exposición de Armando Reverón; Lassaigue me escuchó, me respaldó, y con muchísimo cariño aceptó la idea. Luego, por razones que no importan ahora, la exposición no pudo llevarse a cabo; pero de parte de Lassaigue tuve una comprensión inmediata de la importancia de ese gran pintor que fue Reverón — ya lo conocía, había visto su obra, había leído sobre él —, y un interés muy vivo de que en su Museo se hiciera tal exposición.

... Recuerdo a Jacques Lassaigue como a un gran humanista, a un gran artista, a un pensador que entendía, de modo responsable, el alto papel del arte en la vida de todos los hombres.

Quiero concluir dirigiéndome a él, a su memoria, a los franceses, a toda esta audiencia, a toda la Asociación Internacional de los Críticos de Arte que nos ha hecho el gran honor de venir a nuestro país, y al señor Presidente de la AICA, Dan Haulica, quien me brindó tan cordial acogida, para expresar el profundo agradecimiento que quien me precedió sus anteriores colegas, como también la certidumbre de que seguiremos teniendo hacia esa institución apasionada, llena de entusiasmo, con la cual todos queremos identificarnos.

Caracas, septiembre de 1983

Pour saluer Jacques Lassaigue

Après toute une vie consacrée à la défense de l'activité artistique, à la défense de notre activité critique, Jacques Lassaigue nous a quitté le 11 février 1983. Ce fut un lutteur, un grand président de la section française de l'AICA, le président international de l'AICA et son président d'honneur — et à ce double titre il demeure l'un des constructeurs les plus lucides de notre organisation.

Jacques Lassaigue n'est plus. Depuis plusieurs années déjà nous savions qu'il luttait avec la mort, défiant ses assauts avec une détermination tranquille, avec cette ténacité dont la sereine élégance masquait parfois la franche sensibilité.

Né le 17 décembre à Paris, il s'affirme comme critique et écrivain d'art dans les années 30. Surpris par la guerre en Roumanie où il se trouve en mission ethnographique, en juillet 1940 il se rallie au Général De Gaulle et, après un périple par Sofia, Istanbul, Chypre, rejoint les Forces françaises libres en mars 1941 à Haïfa. Affecté comme journaliste à la mission militaire en Palestine, il participe aux émissions clandestines, rétablit Radio-Damas et Radio-Beyrouth, organise le service de presse de la France Libre au Levant et dirige en 1943 Radio-France à Alger. Appelé à Paris en septembre 1944, il est nommé directeur du journal parlé de la chaîne nationale dont il démissionnera au départ du Général de Gaulle en 1946.

Si, dans l'art comme dans la vie, Jacques Lassaigue fut un homme de terrain et non de tribune, il demeura fidèle à l'idéal de la Résistance anti-fasciste, se méfiant des sectarismes et des compromis politiques, réservant toujours dans ses rapports avec chacun, par delà les différences d'opinion, un sens fraternel de l'amitié. Ainsi, les luttes de libération du Vietnam, de l'Algérie et d'autres peuples le rapprochèrent souvent de ses amis dont il ne partageait pas toujours les opinions politiques, mais qui, comme lui, témoignaient d'un même esprit de résistance.

Reprenant son travail de critique et d'écrivain, Jacques Lassaigue devient, à partir de 1948, l'un des principaux collaborateurs d'Albert Skira à Genève, publiant plusieurs ouvrages sur la peinture du passé et de nombreuses monographies sur les fondateurs de l'art moderne, notamment Matisse, Miró, Kandinsky... Si l'on ajoute ses publica-

tions chez d'autres éditeurs, sa bibliographie générale comprend plus de 100 titres, sans compter de multiples préfaces d'expositions et articles de presse.

Développant une grande activité internationale, Jacques Lassaigue fut le commissaire de maintes expositions à l'étranger, principalement aux Biennales de Venise et de São Paulo, et ce fut lui qui organisa en 1961 la première présentation à Moscou des nouvelles tendances de la peinture en France. De 1967 à 1969, délégué général de la Biennale de Paris, il ouvrit largement cette manifestation aux recherches les plus novatrices, ainsi qu'aux pays marginalisés du tiers monde. Elu président de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), puis président d'honneur, il fit preuve dans cette charge de la même ouverture d'esprit, suscitant l'adhésion de la Roumanie, de la R.D.A., et défendant la liberté d'expression partout où elle était menacée. Président de l'AICA, ce fut lui aussi qui organisa en 1968 le congrès de Bordeaux et obtint d'André Malraux, alors ministre français de la culture, l'ouverture exceptionnelle des grottes de Lascaux.

Conservateur en chef du Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Jacques Lassaigue devait s'employer, de 1971 à 1978, à rénover les installations et la présentation des collections, les enrichir d'acquisitions importantes, tout en accueillant une centaine d'expositions qui témoignèrent d'une conception pluraliste de l'art de notre temps.

Mais je voudrais à présent tenter de vous faire entendre sa parole. J'ai plongé dans les archives du secrétariat général et les archives parlent. Jacques Lassaigue fut élu à la présidence de l'AICA en 1966, sur proposition de notre président d'honneur Giulio Carlo Argan. C'était à Prague. Jacques Lassaigue fit une déclaration qui témoigne de sa modestie personnelle mais aussi d'un sens des responsabilités, d'une volonté d'ouverture où se dessinent déjà les grands projets que nous fondons aujourd'hui sur l'UNESCO. Voici ses paroles :

« C'est la première fois qu'un Français accède à la présidence de l'AICA... C'est aussi la première fois que cet honneur échoit, après deux grands conservateurs de musées et après un grand universitaire, à quelqu'un qui est venu à la critique par cette voie modeste et ingrate de la presse artistique... J'ai étudié, je me suis formé à mesure que je faisais mes expériences et j'ai participé ainsi à l'évolution de l'art contemporain, élaborant non pas une méthode mais une façon de travailler qui reste étroitement liée aux œuvres, au contact physique des œuvres, contacts sans lesquels, je l'avoue, je ne pourrais pas non seulement écrire, mais vivre ».

« Je ne veux pas vous tracer ici un programme... Mais je voudrais seulement ajouter que nous devons essayer d'obtenir des grandes institutions qui nous connaissent des moyens matériels à la mesure de l'importance de notre association, afin que tout ce que nous entreprenons ne reste pas lettre morte, mais puisse entrer dans le domaine de la communication générale... Nous nous étions donnés pour tâche d'instituer dans tous les pays un noyau actif d'écrivains, de penseurs, qui dans le domaine artistique

puisse d'abord témoigner et aussi agir. Cette tâche, je crois que nous l'avons remplie maintenant pour toute l'Europe ».

« Mais il reste deux problèmes auxquels je voudrais m'attacher. C'est d'abord celui de nos rapports avec l'Amérique. Il faut que nous reprenions le dialogue avec l'Amérique du Nord, que nous le poursuivions avec l'Amérique Centrale et du Sud (...) Il reste enfin l'immense problème du Tiers Monde, des pays d'Amérique et d'Asie, pour lesquels tant reste encore à faire... Alors, évidemment, nous aurons un champ à la mesure des problèmes de l'art d'aujourd'hui et si nous arrivions à jeter partout, en dépit des conditions politiques parfois défavorables, si nous arrivions à jeter les bases de cette fraternité et de cette communication entre tous ceux qui participent à la création artistique par la voie de la critique, alors je pense que nous aurons progressé et mérité une place qui n'est pas encore suffisamment reconnue dans les associations internationales de culture ».

Par delà l'écrivain de profonde culture, dont l'œuvre documentée et sensible contribue à mieux faire comprendre le travail de peindre et de sculpter, c'est l'homme d'action que je veux saluer ici, l'ami généreux et juste qui nous laisse l'exemple d'une loyauté à toute épreuve.

A Horezu, avec Alexandre Istrati, Ion Frunzetti et Giuseppe Marchiori



CREION

După pierderea lui, în ziua de 9 februarie la Paris, chipul acestui frumos nordic, blond, cu ochi albaştri, îmi rămase atât de clar în amintire.

Venit în țară pentru documentare la fața locului, Jacques Lassaigne a participat la anchetele pe teren dirijate de profesorul D. Gusti, pătrunzând adânc în intimitatea oamenilor noștri de la țară, interesat de originalitatea civilizației rurale și de producțiile folclorului românesc.

Specialist în studiul artelor plastice, a dirijat cu autoritate publicarea unei istorii a picturii mondiale, editată de Casa Skira din Elveția, redactînd el însuși mai multe volume ale seriei.

La Fundația pentru literatură și artă, din București, am publicat în 1947 remarcabila sa monografie consacrată lui Luchian.

Întors în Franța, la finele ultimului război mondial, Lassaigne a luat direcția Muzeului de Artă modernă a orașului Paris, unde a organizat numeroase expoziții ale unor artiști de avangardă.

Scrierile sale se deosebesc prin adâncimea și eleganta expunerii; ele constituie un izvor de cunoștințe, în lumina unei radioase inspirații.

P.S. Dintre judecățile cuprinse în cărțile lui Jacques Lassaigne, rețin observația privitoare la arta lui Th. Pallady. Citind *Jurnalul* lui Pallady (1941) — publicat fragmentar —, Lassaigne a opinat că în *Jurnalul* Pallady apare superior operei sale picturale, a cărei caracteristică este de a fi « mai mult intelectuală decât senzorială ».

«...un fanatic francez și un prieten al nostru»

Chiar de la înființarea lui, « Institutul Francez » cum i se spune azi prescurtat, a adus mari foloase apropierei în rînduiala culturală dintre lumea intelectuală românească și reprezentanții artei și literelor franceze, care invitați la acest for iscusit, țineau aici la București conferințe foarte audiate, foarte aplaudate, fiind sărbătoriți deopotrivă de cercurile oficiale ca și de acele zise mondene. I-am exprimat totuși lui A. Dupront, activul director de pe acea vreme, o dorință a noastră și i-am sugerat ideea să ne înlesnească legături de prietenie nu numai cu celebritățile culturii franceze, ci și cu tineri, cît se poate de tineri intelectuali francezi, care să aibă timp să stea pe la noi și mai mult decît răstimpul între două curse ale Orient-expressului, să participe la înșăși plămădirea artistică și literară de aci în condiții de colegialitate. Îi arătam nădejdea mea, abia mărturisită totuși, că dintre acești intelectuali, la a căror formație a participat puțin și spiritul românesc, s-ar putea recruta, cine știe, vreunul dintre factorii hotărîtori ai zilei de mîine din Franța și, firește, în cazul acesta, am avea acolo nu numai un binevoitor, sau un prieten, cum ne-a dat nenumărați acest popor generos, ci și un adînc cunoscător al stărilor de aci, despre care ar putea vorbi astfel mai tirziu, cînd ar fi fost ascultat la el acasă, sigur și deplin orientat. A găsit ideea interesantă și mi-a trimis la *Revista Fundațiilor Regale* numeroși tineri din preajma Institutului, care au devenit ulterior colaboratorii noștri. Într-una din zile am primit astfel vizita unui

* Din *Revista Fundațiilor Regale*, XII, aprilie 1945.

tinăr student, altfel voinic, aproape bălai și cu ochi luminoși, care înșurat cu o româncă venise în țară să viziteze familia soției sale. Din primele clipe, am înțeles că e tocmai ceea ce așteptam, și astfel Jacques Lassaigue a devenit unul dintre prietenii noștri. Cum a întârziat cităva vreme pe aici, i-am propus să ne scrie o cronică de către franceză pentru *Revista Fundațiilor Regale*. Mi se pare că până atunci nu mai publicase încă și ideea l-a ispitit. Un pas mai departe și profesorul Rosetti, directorul editurii i-a cerut să scrie o serie de monografii despre pictura românească, menite să apară în franțuzește, în condiții de lux, la Fundațiile Regale. Cred că trebuia să se înceapă cu Luchian. Întors la Paris, Jacques Lassaigue a debutat în cronică plastică și în vreo doi ani a devenit un critic de artă la revistele franceze de specialitate, extrem de prețuit: două volume monumentale, printre cele mai frumoase pe care le-a dat tiparul francez, un Daumier apărut în 1938, un Toulouse Lautrec, în 1939 (ambele la Editions Hypérion) ne-au măsurat calea imensă parcursă de tinărul nostru prieten, care abia depășise vârsta de 25 de ani. Ne-a bucurat cu fiecare pas al lui, căci autoritatea câștigată avea să ne fie nouă de folos. Într-adevăr, Jacques Lassaigue care, la Paris, rămăsese colaborator și prieten de toată ziua al celor de la *Revista Fundațiilor Regale*, și stabilise un intens contact între noi și publicațiile tinere franceze, s-a întors peste câteva luni, aci, în țară ca să adune material pentru «Luchian», pe care avea acum de gînd să-l scoată simultan în franțuzește la «Editions Hypérion», la Paris, și în românește în Editura Fundațiilor Regale. Și aci l-a prins războiul. A rămas între noi, legat acum de România ca de o a doua patrie și stărlile de aci le-a cunoscut toate, adînc, pentru că au fost și viața lui. A fost toată ziua în cercuri intelectuale românești, a citit revistele și gazetele noastre. Dar cînd, în seara anunțării armistițiului, în iunie 1940, glasul copleșit de emoție al unui general, tinăr și el, a proclamat la Radio Londra, durerea și revolta Franței, hotărîrea ei de a nu capitula, de a lupta în eternitate, Jacques Lassaigue n-a mai putut răbda mai mult de cîteva săptămîni, și înșelînd vigilente iscusite a izbutit să treacă frontiera și să se alăture armatei din orient a generalului De Gaulle.

Cea dintîi emisiune a postului Radio Paris — în August, după eliberare, cuprindea și un mesaj pentru România, pentru că directorul acestui Radio Paris, vestitor al unei Franțe veșnic noi, este deopotrivă un fanatic francez și un prieten al nostru, Jacques Lassaigue.

CRONICA ARTISTICA

Despre critica de artă — Henri Catargi

Poate că nu este inutil să spunem, în pragul acestei cronici, care sunt legile de care trebuie să asculte criticul de artă. Criticul de artă este o specie oarecum înșisă, dar trebuie să evite a cădea prea mult în speculația filosofică, în ton literar, pline într-un echilibru particular. Dacă este numai filosof, criticul de artă vorbește despre estetică în abstract și, de cele mai multe ori, nu reușește să aplice realității regulile pe care le elaborează în mod rațional. În acest caz, face deducții din conștiințele spiritului său, în loc să le facă din înșeși operele de artă și din existența a fi stilist, înzestrat cu un condei ușor și puțin liric, criticul de artă nu poate rezista de ispite de a face literatură din orice subiect artistic. Atunci el descrie ceea ce vede prin ecuațiile pe care le încearcă, uitînd cu totul că rolul său este să înfățișeze nu sentimentele sale, pur subiective și particulare, oricît ar fi de interesante, ci realitatea concretă, existența reală și obiectivă a operei de artă. Adevărata promisiune încearcă, ci de a arăta că acest obiect există și că posedă o valoare estetică în sine. Dacă criticul de artă este numai tehnician, dacă este de exemplu pictor, riscăm ca el să caute mai mult mobilul și instrumentele creației artistice, decât să se intereseze de înșeși această creație. Factura artei, procedeele ei, prețurile, notele cele mai interesante și mai fecunde au fost scrise în general de pictorii care au făcut și critica de artă. În zilele noastre, André Lhote — pictor rență și justete căutarea adevăratelor valori artistice; el a simșit mai bine decât oricine, criza conștiinței moderne; a înțeles importanța și resursele tehnicilor.

În realitate, nici unul din aceste elemente nu este inutil; criticul de artă trebuie să plece de la o realitate artistică vie, adică așa cum ea evoluează și cum se înfă-

* Din *Revista Fundațiilor Regale* VII, nr. 2, febr. 1940.

știe că se întâmplă același lucru cu toate științele; speculațiunea se sprijină totdeauna pe o realitate, dar această realitate este adesea ascunsă și trebuie descoperită prin intuiție și deducție logică. Criticul de artă are deci datoria de a se servi de creațiunile ce i se prezintă (datoriile pe care în genurile estetiene (o nesocotesc), de vreme ce monumentele arhitecturale, tablourile, sculpturile au o existență materială. El trebuie să se ocupe în mod special (lucru pe care la rîndul lor îl nesocotesc istoricii de artă) de formele cele mai recente ale timpului său; forme însă misterioase, în care trebuie să descoperim parcela de valoare artistică absolută, care le va asigura durată. Criticul de artă trebuie să cunoască destul de bine diferențele tehnice ale artelor, pentru a vedea în ce măsură opera pe care o examinează este durabilă și adevărată. Trebuie să poată spune ce este această operă ca realitate, creațiunea materială avînd o viață formală, independentă de imaginea variabilă, pe care și-o poate face fiecare. El trebuie, de aceea, să-și depășească impresiunile și să cuprindă opera, în realitatea ei durabilă; trebuie, în sfîrșit, să o măsoare cu sistemul său propriu, judecînd-o în funcțiune de acest sistem. Prin urmare, dacă vrea să păstreze calitatea de critic de artă, nu trebuie să înșele și nu are dreptul să se înșele.

Nici o altă tagmă decît a criticilor de artă nu este mai mult expusă ridicolului. E de ajuns o singură eroare, afirmată cu oarecare solemnitate, e de ajuns o stăbi-
ciune sau o ambalitate, e de ajuns un atac demersiv de fapte, pentru ca autorul
să fie discreditat. Astfel, cea mai mare parte pusă la criticilor din veacul al XIX-lea
cîndre care uni au făcut totuşi opera de folositoare pentru pictorii realişti şi carica-
tuřiştii de la jumătatea veacului, au fost complet ridiculizaţi de judecăţile coplä-
reşti, pe care le-au exprimat asupra unor faptele impresioniştilor. Este prea uşor să amintim
aceste erori istorice, de ne ne fac să uităm în mod nedrept rolul pe care l-au jucat
un Champfleury, un Théophile Gautier (ale cărui greşeli au fost monumentale)
şi chiar ridiculul Albert Wolff (care totuşi l-a apărut pe Daumier). Baudelaire însuşi,
care este pînă la urmă critic de artă şi care a formulat asupra timpului său judecăţile
care mi par divinatorii, fiind cînd dînti care a recunoscut însemnătatea esenţială a lui
Delacroix, Corot, Constantin Guys, Daumier... — a preiut în acelaşi timp, per-
sonale absolut fără valoare. De altă parte, trebuie să amintim că în epoca în care
se impuneau judecăţile cele mai absurde asupra impresioniştilor, aceştia aveau
totuşi partizani printre anumiţi critici, adesea puţin cunoscuţi, iar astăzi uitaţi,
care i-au înţeles, i-au iubit, i-au apărut. Mărturia lor mi se pare decisivă. E deşeu
cu un Cézanne, un Van Gogh, un Gauguin să fi avut zece prieteni, zece critici cla-
văzătorii pentru ca veacul lor să fie salvat. Totul este, cînd trăieşti în acest secol
şi cînd eşti critic de artă, să te afli între aceste zece.

[illegible]

— rîndul ei — pictura care conţine — a devenit infinit mai subiectivă, personală şi sacrală. Dacă se putea pe vremuri concepe confruntarea, într-un salon analoag, a unor vaste picturi-program (executate de alfel, într-un spirit dat, sau analog, de puţin comparabil) ale unor arte executate pentru exterior, cu o grijă specială a reprezentării şi a simbolului, astăzi e aproape imposibil să găsim vreo înţelegere în confruntarea unor pinze care constituie tot atâtea cercetări quasi-intime, experienţe interioare şi care sunt mai mult schiţe şi sugestii decît programe. Îndoiala şi spiritul personal care au deschis artelor diferite perspective noi şi aproape nemărginite, î-au dat un caracter estetic alături exteriorului, oficială cîlî îngăduia să aibă faţă de cel cel al valorii artistice, dar nu-i dădea pentru nimeni o valoare veritabilă. Trebuie oricî să ne păzim rădăcinile, dar nu-i dădea pentru nimeni o valoare veritabilă. E posibil, singurul mod, în care se poate aştepta că astăzi, cînd formula saloanelor nu mai e posibilă, în constituie expoziţia personală. Ea le permite să se exprime şi să comunice cu publicul, îndoială mai restrîns, dar de o calitate mai sigură, şi să exercite asupra lui o influenţă mai adîncă şi mai intimă.

Critica de artă este obligată să urmeze această evoluție, pe care de altfel ea s-a dorit-o. Dacă în timpul secolului al XIX-lea francez, îndatorită unui critic era să redacteze anual o vastă trecere în revistă a Salonului, astăzi un astfel de palmares n-ar mai avea nici o semnificație. Artă adevărată se află în altă parte (de altfel chiar numai cunoașterea personală a artei superficiale). Numai expozițiile, ba chiar uneori înțelegem. Este o metodă uneori îngrădită față de puterea să-l descoperești și să-l înfinde este singura metodă îndreptată către viitor. O critică care să aibă valoare, înregistreze numai lucrurile trecute și recunoscute, ar fi cu desăvârșire inutilă.

Expoziția Henrii Catargi, a fost, desigur, evenimentul artistic cel mai important al ultimului trimestru, 1939. Cred că la fel s-a întâmplat și cu manifestările primare ale acestui artist rar, iubitor de studiu, în cadrul Ansamblului pe care l-a prezentat de atâta dată și care reprezintă azi de cercetări științifice și profund gândite, având totmai aceia calități de autenticitate, care, cu toate incertitudinile și cu tot arbitrarul, valorează mai mult decât multe izbinzi. Publicul cunoaște ogoi mai vechi al lui Catargi, care are vaze veritabile izbinzi de echilibru și de gust. Dar pictorul a simțit, înainte ca publicul să fi avut timpul de a se obosi, limitele acestei arte de impresiune puțin fugitivă, și a arătat cu putere că, în realitate, voia să lucreze pentru viitor. Ceea ce mi se pare interesant este că el urmărește o economie pentru un mare mare marelui mijloacelor. Bogăția materiei este o ispită primejdioasă de ea. (Este lecția unui mare mare de adevărată muncă pentru a o stăpâni și a te elibera de ea. (Este lecția unui mare mare, care n-a exprimat nicodată mai mult decât spre sfârșitul vieții, când pictura lui Catargi, în complet (materializată). În această privință, anumite peisaje urbane ale lui Catargi, cu ocazii de tonuri surde, extrem de căutate, brune, cenușii, albastre, sunt izbinzi excepționali de simplitate și de justețe. Această reușită nu o putem atribui vreunei procedee de simplitate și de justețe. trucuțență a liniilor sau poezie a subiectelor. Artă românească, care merită nu mai trebuie demonstrate, a fost totuși până acum o artă de impresiuni direct, unori crude și violente, în care bogăția materiei și simpla poezie a temelor valorează la o valoare extrem de imediată. Dar era de prevăzut, glîndindu-ne la dezvoltarea viitoare a acestei arte, că va avea nevoie de o anumită experiență abstractă — pe care, de altfel, au cunoscut-o și arta franceză și cea italiană modernă.

Cred că Henri Catargi a depășit această experiență — pe care a cunoscut-o în Franța — și că aduce picturii românești o excepțională inteligență picturală.



Urmașul Marelui Ban Cornea Brăiloi — atestat prin hrîsoave încă din 1530 — Constantin Brăiloiu, cuturejind satele gorjene, a descoperit și a izbutit să smulgă pierzaniei (printre multe altele) și un număr de 436 de cînturi — « poate cele mai arhice din literatura noastră populară » — cum bănuiește profesorul — versuri de o nespusă frumusețe, un ritual funebru care pe vremuri, la săvîrșirea din viață a omului, era psalmodiat într-un fel « pentatonic major, cu o semicadență finală. »

Dimineața cînd « dalbul pribeag » se desprindea pentru totdeauna de vatra lui — se lăsa o ceață: « ceață la fereastră. / Și-o corboaică neagră / Pe sus învolburînd, / Din aripi plesnind, / Pe min'm-a plesnit, / Ochi a-mpănjenit, / Fața mi-a smolît, / Buze mi-a lipit. / Nu pot să grăiesc, / Să le mulțumesc. / Mulțumi-le-ar Domnul, / Că el mi-a dat somnul; / Mulțumi-le-ar Sfîntul / Că el mi-a dat gîndul. »

Și « dalbul pribeag » o pornește « Cu roua-n picioare / Cu ceaș-n spinare / Pe cea cale lungă / Lungă fără umbră. »

Ritualul magic al prohodului, plin de o inefabilă și autentică poezie — se desfășura după un tipic riguros, începînd cu livrea zoriilor — cu tăierea bradului doborît după ritual, și care urma a fi împlînat la gropniță, la creștetul flăcăului. Apoi se desfășura lungul drum pe care va avea să străbată, cînd « dalbul pribeag » trebuia ocrotit fiind pîndit de tot solul de blestemății: « îi trebuie călăuză și îmbărbătare », fiindcă « în credința populară, mortul pornește pe un drum greu: « La pod e podar, / La strajă strajar, / La vamă, vămă... » și cîntecele uneori « mint sufletul pînă-l bagă la locul de hodi-nă » și îl duc « la porțile raiului, la împărțirea veacului ».

Publicat în prima oară în iarna anului 1936 în revista *Muzică și Poezie*, apoi în colecția « Arhivelor de folklor » sub egida « Societății compozitorilor români » — aceste cînturi intitulate « Ale mortului » sînt de o frumusețe cel puțin egală cu versurile din « Miorita » — cum în drept cuvînt le lăuda H. H. Stahl. Dacă urmărim textul cu atenție « se va vedea de unde izvorăște tema „Mioriței“, aici și aci apare mirele acela ciudat care nu e dintre cei vii, ci ține de o lume cu totul alta, neștiut și neîrîtat nimănui și care se mulțumește drept zestre cu puțin pămînt și patru scînduri de brad » (Henri H. Stahl, *Eseuri critice*, ed. « Minerva », 1983, p. 161).

Jacques Lassaigne ascultînd, și citind textul cules de Constantin Brăiloiu a fost cucerit de prospețimea, autenticitatea și « concentrarea » ritualului și a « luat inițiativa » tălmăcirii textului. « Neștiind însă românește, l-am rugat pe Ilarie Voronca să facă o primă traducere pentru a nu mă înșela la adaptarea în franceză ». Și după ce face un elogiu poetului de avangardă, « milionar al metaforelor » — Lassaigne, în convorbirea avută cu Harry Brauner, mărturisește: « Am transformat complet traducerea, pornind din românește, pentru a reda versul popular autentic ». — Textul în limba franceză a văzut lumina tiparului în revista *Mesures*, în același număr din octombrie 1939 la care mai colaborau, printre alții, poeții Paul Claudel, Jules Supervielle, Franz Hellens.

Astăzi, revista « Secolul 20 » are bucuria de a oferi această dublă traducere, impresionantă mai ales prin valoarea sa de document mărturisind despre fervoarea unei prietenii și a unei fidelități față de tezaurul cultural românesc.

CÎNTECE ALE MORTULUI DIN GORJ

CHANTS DU MORT

Versiunea franceză
de

ILARIE VORONCA
și
JACQUES LASSAIGNE

Zoriilor, zoriilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag
Un cuptor de piine,
Altul de mălai,
Nouă buți de vin,
Nouă de rachiu
Și-o vâcuță grasă,
Din ciread-aleasă,
Să-i fie de masă.
Zoriilor, zoriilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag

Aurores, aurores,
Aurores sœurs,
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant
N'ait pour son voyage

Un four de maïs,
Un autre de pain,
Neuf tonneaux de vin
Et neuf d'eau-de-vie,
Une vèle grasse
Au troupeau choïsie,
Qu'il ait à sa faim.

Aurores, aurores,
Aurores sœurs,
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant

MESURES

Turtiță de ceară,
Fie-i de vedea,
Vălușel de pinză,
Altul de peșchire,
Fie-i de gătire,
Zoriilor, zoriilor,
Voi să nu pripiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag
Un car cădrător,
Doi boi trăgători,
Că e căldător
Dintr-o lume-ntr-alta
Dintr-o țară-ntr-alta,
Din țara cu dor
În cea fără dor,
Din țara cu milă
În cea fără milă.
Zoriilor, zoriilor,
Voi surorilor,
Voi să nu grăbiți
Să ne năvăliți,
Pînă și-o găti
Dalbul de pribeag
Nouă răvășele
Arse-n cornurele,
Ca să le trimeată
Pe la nemurele,
Să vină și ele,
Să vadă, ce jale.

— Bradule, bradule,
Cin' ți-a poruncit
De mi-ai coborît
Dela loc pietros
La loc mlăștinos,
Dela loc cu pîtră
Aicea la apă?

— Mi? mi-a poruncit
Cine-a pribegit,
Că i-am trebuit,
Vara de umbră,
Iarna de scutit,
La mine-a minat
Doi voinici din sat

N'ait pour son voyage
Un cierge de cire,
Qu'il soit beau à voir;
Un voile de toile,
Un autre de fil,
Pour bien se vêtir.

Auroras, auroras,
Auroras sœurs
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant
N'ait pour son voyage
Un char à charroi
Deux bœufs qui le tirent,
Car il est en route
D'un monde dans l'autre
D'un pays dans l'autre
Du pays de l'amour
Au pays de l'oubli
Du pays de pitié
Au pays sans pitié.

Auroras, auroras,
Auroras sœurs,
Ne vous hâtez pas
De nous envahir
Que le blanc errant
N'ait pour son voyage
Neuf petites lettres
Brûlées dans les coins
Pour qu'on les remette
A tous les cousins
Qu'ils viennent aussi
Voir quelle tristesse.

Sapin, beau sapin
Qui t'a ordonné
De descendre à nous
Des sîtes pierreux
Au marais d'en bas
Des sommets pierceux
Ici près de l'eau?
— Me l'a ordonné
Celui qui fait route
Car il a besoin
L'été de mon ombre
L'hiver d'un abri,
Il m'a envoyé
Deux gars du village,

Cu părul lăsat,
Cu capul legat,
Cu roua pe față,
Cu ceața pe brațe,
Cu berde la brîu,
Cu colaci de grîu,
Cu securi pe mîni,
Merinde de o lună.
Eu dacă știam,
Nu mai răsuțeam
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut.
Și ei au plecat
Din vărsat de zori,
Dela cîntători,
Și ei au umblat
Văile cu fagii,
Și munții cu brazii,
Pînă m-au găsit,
Bradul cel pocit.
Pe min' m-au ales
Pe izvoare reci,
Pe ierburî întregi:
Pe craca uscata,
De moarte lăsată,
Ei cînd au venit,
Jos au hodinit,
Au ingenunchiat
De-amîndoi genunchi
Și s-au închinat:
Iară s-au sculat,
Cu securi-au dat,
Jos m-au doborîz,
M-au pus la pămînt,
Și ei că m-au luat
Tot din munți în munți,
Prin brădui mărunți;
Tot din văi în văi,
Prin brazi mărunței.
Dar ei nu m-au luat
Ca pe alte lemne,
Și ei că m-au luat
Tot din vale-n vale,
Cu cetina-n vale,
Să le fiu de jale;
Cu poale lăsate,
A jale de moarte.

Les cheveux flottant,
La tête bandée,
Rosée au visage,
Brouillard sur les bras,
Hachette au côté,
Haches à la main,
Provision de pain
Pour manger un mois.

Moi, si j'avais su,
Ne serais pas né
Moi, si j'avais su
N'aurais pas grandi.

Eux, ils sont partis
Au lever du jour,
Dès les premiers chants,
Et ils ont passé
Les vallées aux hêtres,
Les monts aux sapins,
Jusqu'à me trouver
Moi le sapin laid,
Moi qu'ils ont choisi
Sur le sources froides,
Sur les branches sèches
Laissées par la mort.
Quant ils sont venus,
Ils ont reposé,
Puis, agenouillés
Sur les deux genoux,
Ils se sont signés,
De nouveau levés,
Un coup m'ont donné,
A bas m'ont jeté
Et m'ont mis à terre.
Et m'ont emporté
De monts en montagnes,
Parmi les sapins,
De val en vallées,
Parmi les sapins.
Mais ils ne m'ont pris
Comme d'autres bois;
Ils m'ont emporté
De vaux en vallées,
Mes branches tombantes:
Que je sois leur peine;
Mes jupes pendantes:
Que je sois leur deuil.

MESURES

MESURES

Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.
Cind m-au dorbit,
Pe min' m-au minşit,
C-au zis că m-or pune
Zină la fintină,
Căldători să-mi vină:
Ş-au zis că m-or pune
Tălpoaie de casă,
Să mă şindrilească
Cu şindrilă trasă.
Dar ei că m-au pus
În mijloc de cîmp,
La cap de voinică,
Ciinii să-i aud
A lătra pustiu
Şi-a urla muşlu,
Şi să mai aud
Cocoşii cîntînd
Muleri mîmăind
Şi preoţi cetînd;
Ploaia să mă ploaie,
Cetina să-mi moaie;
Vîntul să mă bată,
Cetina să-mi cadă;
Ninsoarea să ningă,
Cetina să-mi frîngă.
Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.
Ei cînd m-au tăiat,
Ei m-au îmbunat
Că ei mă sădesc,
Nu mă secuesc.
Şi ei m-au minşit,
Că m-au secuit,
Jos la rădăcină
Cu fum de tămîie;
Mai pe la mijloc,
Chişi de busuioc,
Tot mi-lă şi foc:
Sus la crîngurele
Chişi de ocheşele,
Tot mi-lă şi jele.

Moi, si j'avais su,
Ne serais pas né.
Moi, si j'avais su,
N'aurais pas grandi.

Quand ils m'abattaient,
Ils mentaient disant
Qu'ils allaient me mettre
Fée à la fontaine,
Qu'ils allaient me mettre
Plancher de maison,
Qu'ils allaient me mettre
Poutre de maison.
Mais eux ils m'ont mis
Au milieu des champs,
Au chevet d'un gars,
Que la nuit j'entende
Les chiens aboyer,
Hurler dans le vide;
Que le jour j'entende
Les oiseaux chanter,
Les femmes gémir
Et les prêtres lire;
Que la pluie me pleuve,
Les branches me mouillent;
Que le vent me vente,
Les branches me tombent,
Que la neige neige,
Les branches me cassent.

Moi, si j'avais su,
Ne serais pas né.
Moi, si j'avais su,
N'aurais pas grandi.

Quand ils m'ont coupé.
Ils m'ont raconté
Qu'ils vont me planter,
Non me rendre sec,
Et ils m'ont menti;
Car m'ont rendu sec,
En bas aux racines,
Les fumées d'encens,
Plus haut à ma taille,
Fleurs de géraniums.
Ah ! pitié et feu !
Plus haut aux ramilles,
Les bouquets d'œillets:
Tristesse et pitié !

Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream.
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.

— Ridică, ridică
Gene la sprincene,
Buze subţirele,
Să grăieşti cu ele.
Cearcă, dragă, cearcă,
Cearcă de grăeşte,
De le mulţumeşte
La strin, la vecin,
Cui a făcut bine
De-a venit la tine,
Că ei şi-au lăsat
Hodina de noapte
Şi lucrul de ziua.
— Eu nu pot, nu pot,
Nu pot să grăiesc,
Să le mulţumesc.
Mulţumi-le-ar Domnul,
Că eu nu li-s omul.
Eri de dimineaţă
Mi s-a pus o ceaţă,
Ceaţă la fereastră,
Şi-o corboaică neagră,
Pe sus involburînd,
Din aripi plesnînd,
Pe min'm-a plesnit,
Ochii o-mpânjenit,
Fata mi-a smolit,
Buze mi-a lipit.
Nu pot să grăiesc,
Să le mulţumesc.
Mulţumi-le-ar Domnul,
Că el mi-a dat somnul;
Mulţumi-le-ar Sfîntul,
Că el mi-a luat gîndul.

Scoală, loane, scoală
Cu ochii priveşte,
Cu mina primeşte
Că noi am venit,
Că am auzit
Că eşti călător,
Cu roua-n picioare,
Cu ceaţa-n spinare,
Pe cea cale lungă,
Lungă, fără umbră,

Moi, si j'avais su.
Ne serais pas né;
Moi, si j'avais su,
N'aurais pas grandi.

— Relève, relève
Les cils aux sourcils,
Ses lèvres mincies
Pour parler avec elles.
Essaie, ami, essaie,
Essaie de nous parler,
Essaie de remercier
L'étranger, le voisin,
Celui qui a bien fait
De venir jusqu'à toi,
Celui qui a laissé
Le repos de la nuit
Et le travail du jour.
— Je ne peux, je ne peux
Je ne peux pas parler.
Je le remercie Dieu !
Je ne suis leur homme:
Dès hier matin,
S'est à ma fenêtre
Posé le brouillard.
La corneille noire,
Tournant dans le ciel
En battant des ailes,
Un coup m'a donné,
Mes yeux a voilés,
Ma face a noircie
Et collé mes lèvres.
Je ne peux parler
Pour les remercier.
Que les remercie Dieu
Qui m'a donné le somme.
Les remercie le Saint
Qui m'a pris la pensée.
— Lève-toi, Jean, lève-toi,
Avec les yeux regarde,
Avec la main reçois,
Car nous sommes venus,
Nous avons entendu
Que tu es voyageur,
La rosée sur les pieds,
Le brouillard à l'échine,
Sur cette route longue,
Longue, longue, sans ombre.

MESURES

MESURES

¹ sau: În marea grădină, / La cap de copilă.

Și noi ne rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare,
Seama drumului.
Și să nu-mi apuci
Către mina stingă,
Că-i calea natingă,
Cu bivoli arată,
Cu spini semănătă,
Și-s tot mese strinse
Și cu făclii stinse.
Dar tu să-mi apuci
Către mina dreaptă,
Că-i calea curată,
Cu boi albi arată,
Cu griu semănătă,
Și-s tot mese-ntinse
Și cu făclii aprinse.

Nainte să mergi,
Să nu te sfiști.
Dacă mi-ei vedea
Răchita-măpupită,
Nu este răchită,
Ci e Maica sfântă.
Nainte să mergi,
Să nu te sfiști
Dacă mi-ei vedea,
Un pom înflorit,
Nu-i pom înflorit,
Ci e Domnul sfânt.
Nainte să mergi,
Să nu te sfiști
Dacă-i auzi
Cocoșii cîntînd,
Nu-s cocoși cîntînd,
Ci-s îngeri strîgînd.

Nainte-i mergea
Și mi s-o făcea
Tot un bilciuleț
Și să te oprești,
Ca să-mi țirguiești
Cu banul din mînă
Treî mohrame negre,
Treî sovoane noi
Și trei chiți de flori.
Și ți-or mai ieși
Tot trei voinice.

Et nous, nous prions
La prière grande
Que tu prennes garde,
Garde à ton chemin,
Que tu ne choisisses
A ta main senestre,
Car c'est route impure,
Tracée par les buffles
Et semée d'épines,
Tables ramassées
Et flambeaux éteints.
Nous prions que tu
Prennes à main droite,
Car c'est route pure,
Tracée par des bœufs,
Toutes tables mises,
Flambeaux allumés.

•
Va droit devant toi
Et ne prends pas peur
Si tu aperçois
Un ormeau en fleurs;
Ce n'est pas un ormeau fleuri,
C'est la Vierge Marie.
Va droit devant toi
Et ne prends pas peur
Si tu aperçois
Un arbre fleuri;
Ce n'est pas un arbre en fleurs,
C'est Notre Seigneur.
Va droit devant toi
Et ne prends pas peur
Si tu entends
Les coqs chanter;
Ce ne sont pas coqs qui chantent,
Mais Anges qui crient.

•
Va droit devant toi:
Quand il se fera
Un petit marché,
Il faut t'arrêter
— Le liard dans ta main —
Trois grands voiles noirs,
Trois parures neuves,
Trois bouquets de fleurs.
Et apparaîtront
Trois beaux jeunes gars;

Mina-n sîn să bagi,
Mohrame să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei nevetele.
Mina-n sîn să bagi,
Sovoane să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei fete mari.
Mina-n sîn să bagi,
Chiți de flori să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești.

Seara va-nsera,
Gazdă n-ai avea
Și-ți va mai ieși
Vidra înaintea,
Ca să te spăimînte.
Să nu te spăimînti,
De soră s-o printi,
Că vidra mai știe
Seama apelor
Și-a vadurilor
Și ea mi te-a trece,
Ca să nu te-nece,
Și mi te-a purta
La izvoare reci,
Să te răcorești
Pe mîini pînă-n coate
De flori de moarte.
Și-ți va mai ieși
Lupul înaintea,
Ca să te spăimînte,
Să nu te spăimînti,
Frate bun să-l prinzi,
Că lupul mai știe
Seama codrilor
Și-a potecilor.
Și el te va scoate

Cherche dans ta blouse
Et sors tes trois voiles,
Fais leur en cadeau.
Pour payer ta douane.
Et apparaîtront
Trois belles épouses;
Cherche dans ta blouse,
Sors les trois parures,
Donne-les aux femmes
Pour payer ta douane.
Et apparaîtront
Trois jeunes pucelles;
Cherche dans ta blouse
Les bouquets de fleurs
Et donne les leur
Pour payer ta douane.

•
Le soir devient soir
Tu n'auras pas d'hôte.
Et alors viendra
La loutre vers toi
Pour te faire peur.
Mais ne prends pas peur,
Prends-la pour ta sœur,
Car la loutre sait
L'ordre des rivières
Et te sens des gués,
Te fera passer
Sans que tu te noies
Et te portera
Jusqu'aux froides sources
Pour te rafraîchir
Des mains jusqu'aux coudes
Des frissons de mort.
Paraîtra encore
Le loup devant toi
Pour te faire peur.
Mais ne prends pas peur,
Prends-le pour ton frère,
Car le loup connaît
L'ordre des forêts,
Le sens des sentiers,
Il te conduira

MESURES

MESURES

La drumul de plai,
La-n ferior de crai.
Să te ducă-n rai,
C-acolo-i de trai:
În dealul cu jocul,
C-acolo și-e locul;
În cîmpul cu bujorul,
C-acolo și-e dorul.

Și-acolo la vale
Este-o casă mare,
Cu ferești la soare,
Ușo-n drumul mare,
Strășina rotată,
Strînge lumea toată.
Acolo că este
Mahalaua noastră,
Și-ți vor mai ieși
Tineri și bătrîni,
Tot cete de fete,
Pîlcuri de neveste.
Să te uiți prin ei,
C-or fi și de-ai mei.
Ei cînd te-or vedea,
Bine le-o părea
Și te-or întreba:
Datu-le-am ceva?
Bine să le spui,
Că noi le-am trimis
Lumini

din stupini
Și flori din grădini.
Și iar să le spui,
Anume la toți,
Că noi i-așteptăm
Tot la zile mari,
Ziua de joimari,
Cu ulcele noi,
Cu strachini cu lapte
Și cu turte calde;
Cu pahore pline,
Cum le pare bine;
Cu haine spălate,
La soare uscate,
Cu lacrimi udate.

Par la route plane
Vers un fils de roi,
Vers le paradis:
Où il fait bon vivre,
La colline aux jeux:
Là bas est ta place,
Le champ aux dahlias:
Là bas est ton cœur.

Dans la vallée,
Une grande maison,
Vitres au soleil,
Porte sur la grand'route,
Toit en forme de roue,
Rassemble ceux du monde.
C'est que là se trouve
Notre mahalla.¹
Et viendront vers toi
Des jeunes, des vieux,
Des groupes de filles,
Des groupes de femmes;
Cherche parmi eux:
Des miens y seront;
Quand ils te verront,
Ils se réjouiront,
Te demanderont
Si je pense à eux.
Dis-leur bien
Que je leur ai envoyé
La lumière de mes ruches,
Les fleurs de mon jardin.
Et dis leur aussi
Que nous les attendons
Aux jours de grande fête,
Au jour du jeudi Saint,
Avec des cruches neuves,
Avec des pots de lait,
Avec des tartes chaudes,
Avec des verres pleins
Comme eux les aiment bien,
Nos habits lavés,
Séchés au soleil
Et mouillés de larmes.

¹ Mahalla: quartier populaire, faubourg d'une grande ville.

Roagă-mi-te, roagă
De copiii tăi,
Să aibă răbdare,
Să nu plîngă tare,
C-acum nu-i pe dare,
Ci e pe răbdare.
Că de-or fi pe dare,
Soțul tău ar da
Plug cu patru boi,
Cu plugar cu tot,
Doară mi te-a scoate
De la neagra moarte;
Dar nu e pe dare,
Ci e pe răbdare.
Că de-or fi pe dare
Soțul tău ar da
Ciorăpel de miei,
Cu cioban cu tot
Și oile toate,
Doară mi-te-a scoate
De la neagra moarte;
Dar nu e pe dare,
Ci e pe răbdare.

La gura de vale
Este-o ceartă mare.
Cine se certa?
Soarele cu moartea.
Soarele zicea
Că el e mai mare,
Că el cînd răsare,
El îmi încălzește
Cîte cîmpuri lungi,
Cîte văi adînci,
Moartea că-mi zicea
Că ea e mai mare
Că ea mi se duce
Pe la bîlciuri mari
Și ea își alege
Voinici
pe clipici.
Fete pe panglici;
Voinici tineri,

Prie, prie tes enfants
Qu'ils aient patience
Tout n'est pas de donner
Mais de patienter.
Si c'était de donner,
Ton époux donnerait
Charrue à quatre bœufs
Et laboureur avec,
Afin de t'arracher
A la noire mort.
Tout n'est pas de donner
Mais de patienter.
Si c'était de donner,
Ton époux donnerait
Sa bergerie d'agneaux
Avec le berger
Et tous les agneaux,
Afin de t'arracher
A la noire mort.
Tout n'est pas de donner
Mais de patienter.

A l'entrée de la vallée,
Une grande dispute.
Qui donc se dispute?
Le soleil avec la mort.
Le soleil disait
Qu'il est le plus grand,
Que quand il se lève
C'est lui qui réchauffe
Tous les champs immenses,
Les vallées profondes.
Mais la mort disait
Qu'elle est la plus grande,
Car quand elle vient
A toutes nos foires
Elle choisit les gars
Les plus beaux et grands
D'une simple ceillade,
Les filles aux rubans
Les gars tout jeunes

De care-i plac ei;
Fete tinerele,
Să plîngă cu jale.

Scoală, loane, scoală,
Scoală-te-n picioare.
Te uită la vale,
Vezi ce-a tăbărit:

Un cal mohorit
Cu tolu cernit,
Cu scări de argint,
Chinga-i poleită.
Şeaud e boltită.
Friu-i de mătăasă,
Să te ia de-acasă.

Sus, bradule, sus,
Sus de către-apus,
Că la răsărit
Greu naur s-a pus.
Nu-i naur de vînt,
Ci e de pămînt,
De ţărmă nouă,
Neatînsă de rouă.
Pe unde-a umblat,
Rea jale-a lăsat;
Pe unde-a bătut,
Rea jale-a făcut.

Roagă-mi-te, roagă
De şapte zidari,
Şapte mesteri mari,
Zidul să-l zidească
Şi şie să-ţi lase
Şapte ferăstrui,
Şapte zăbrelui.
Pe una să-ţi vină
Colac şi lumină;

Qui lui plaisent à elle
Les toutes jeunes filles
Pleurant de désespoir.

Lève-toi, Jean, lève-toi,
Lève-toi sur tes pieds,
Regards dans la vallée
Qui s'est rué vers toi?
C'est un cheval triste
Aux harnais de deuil,
Aux étriers d'argent,
Aux sangles dorées,
A la selle arquée
Aux rênes de soie,
Pour t'emmener de chez toi.

Lève-toi, sapin, lève-toi,
Lève-toi vers le couchant,
Car à l'Orient
Un grand nuage s'est posé.
Ce n'est pas nuage de vent
C'est nuage de terre fraîche
Vierge encore de rosée.
Là où il a passé,
Grande tristesse a laissé.
Là où il a frappé,
Grand malheur il a fait.

Prie, prie les sept maçons,
Les sept maîtres maçons,
Qu'ils bâtissent le mur
Et qu'ils laissent pour toi
Sept petites fenêtrés.
Par une te viennent
Le pain, la lumière;
Par une te viennent
Une source d'eau,
Souvenir de ton père;

Pe una să-ţi vină
Miroase de flori
De pe la surori;
Pe una să-ţi vină
Spicul griului
Cu tot rodul lui;
Pe una să-ţi vină
Buciumel de vie
Cu tot rodul lui;
Pe una să-ţi vină
Raza soarelui
Cu căldura lui;
Pe una să-ţi vină
Vîntul cu racoarea,
Să te racoreşti,
Să nu putrezeşti.

Par une te vienne
Une odeur de fleurs,
Souvenir de tes sœurs;
Par une te viennent
Les épis de blé
Avec tout leur fruit;
Par une te vienne
Le cep de la vigne
Avec tout son fruit;
Par une te viennent
Le rayon du soleil
Avec sa chaleur;
Par une te viennent
Le vent, sa fraîcheur
Pour te rafraîchir
Pour que tu ne pourrisses pas.

MESURES

MESURES



Încadrate de coloane în stilul compozit al secolului al XVIII-lea românesc, ocrotite de o sumptuoasă menorah vegetalizată și de lei ludei susținând coroana, cuvinte fixind în piatră destine obișnuite: «femeie credincioasă, care în toată viața ei a făcut totdeauna bine și niciodată rău și care s-a numit Malca Reiza» (Birlad)

ISTORIE ȘI SIMBOLISTICĂ

în arta populară a evreilor din România

Privită în perspectivă europeană, arta populară a evreilor din România se distinge, pe de o parte, prin anume caractere locale, legate de contextul istorico-social al spațiului românesc, iar, pe de altă parte, se integrează în marile procese de diferențiere și de asimilare ce au avut loc la scara continentului nostru în ultimele trei sute de ani. De aici complexitatea problemelor pe care le pune cercetarea și prezentarea acestui aspect atât de puțin cunoscut al artei populare din România. Diferențierea operează în decalajul crescând dintre sat și oraș, cultura tradițională a primului cedînd mereu teren în fața impunerii culturii urbane, cu tot ce înseamnă aceasta ca circulație intensă a oamenilor și bunurilor, ca «modă» și curente de cultură. Asimilarea operează pe planul integrării și consolidării statelor naționale, precum și pe cel al industrializării implicînd o standardizare a bunurilor materiale, odată cu dispariția tradițiilor artizanale. Seria de procese evocate, accentuate pe plan european începînd cu secolul al XVIII-lea, s-a produs pe fondul marilor transformări demografice al căror ritm a mers crescînd în ultimele două veacuri. La toate acestea, afectînd popoarele europene în ansamblu, se adaugă, în cazul evreilor, statutul lor de minoritate națională în fiecare din mai toate statele europene. Organizarea și consolidarea modernă a statelor naționale a produs grăbirea delimitării grupurilor etnice, antrenînd, totodată, fie creșterea coeziunii interne, fie disoluția treptată a acesteia în măsuri și în forme diferite, de la afirmarea unei identități puternice pînă la dizolvarea entității. Fenomenul este comun tuturor țărilor europene, nici una dintre ele nefînd lipsită de minorități naționale. Exemplul cel mai frapant și instructiv, probabil, fiind cel al Danemarckii, țară mică și aparent, pentru larga opinie publică, omogenă din punct de vedere etnic și care într-o

* Textul de față este partea introductivă la lucrarea inedită «Din arta populară a evreilor din România» semnată, pe lângă Paul Petrescu, de I. Kara Schwartz, Irina Cămil și Haim Culer. Obiectele la care se fac referirile aparțin Muzeului Evreiesc din București, organizat de Federația comunităților evreiești mozaice din România, precum și colecției I. Kara Schwartz din Iași. Mulțumim și pe această cale Eminenței Sale Dr. Moses Rosen, Șef rabin al Căminului Mozaic din România, pentru permisiunea acordată de a fotografia obiectele de artă. Pietrele de mormînt au fost studiate și fotografiate în ultimele trei decenii de către Paul Petrescu.

analiză antropologică¹ se dovedește a avea numeroase și distincte minorități: germani, evrei, polonezi, insulari din Faroe, eschimoși din Groenlanda, țigani, ca să nu mai fie amintite grupurile recente de lucrători străini (turci, englezi, jugoslavi), fiecare cu caracteristicile și problemele sale economice și culturale.

O privire generală asupra Europei mormne din unghiul de vedere al antropologiei culturale, relativ recent publicată², distinge, la nivel continental, cinci «enclave» etnice și culturale: cea a minorității tipice ale continentului: bascii, welșii, laponii, tigreii și alții. Problema fundamentală a oricărui grup de populație este aceea a raportului dintre păstrarea trăsăturilor particulare și adaptarea la condițiile naturale și sociale ale ambianței istorice, iar din acest punct de vedere, evreii, în diferitele țări europene, au avut un stadiu de viață ce include aproape toate posibilele modalități de adaptare, de la forma închisă a ghetouturilor medievale, prelungite, în părțile răsăritene ale Europei, până către mijlocul secolului al XIX-lea, dacă nu mai pe timp, până la asimilarea și «europeanizarea» totală. Modul lor de viață, întemeiat pe o străveche tradiție de esență culturală, le-a îngăduit să-și preserveze particularismele etnice, în același timp, să asigure adaptabilitatea necesară participării la viața economică și socială europeană, să se integreze în rețeaua mondială a relațiilor mondiale de comerț și internațională fără să piardă caracterele distinctive, cu toate că, în unele țări, de exemplu în Rusia, au suferit înlesnit transmiterea valorilor de toate felurile. Un sistem de stratificație socială cel mai de su era format din oamenii învațați («seini») și din cei săraci («kharos») care adăugau și oamenii bogați reședinți în viața economică și socială europeană. În țările în care erau, în același timp, agenți activi ai fenomenului de aculturare, în locuri datorită legăturilor lor cu lumea neevree a așezării. În sînul comunității, ei trebuiau să dubleze înaltul lor statut economic și social cu prestigiul moral al învațăturii. Dar cea mai mare parte a populației evreiești, formînd baza piramidei sociale, era alcătuită din evrei săraci, muncind din greu spre a-și câștiga existența în condițiile, deseori grele, ale discriminărilor de tot felul.

Dacă însă pentru orice al grup de populație formid o minoritate într-una din țările europene, este suficient raportarea la scara conținutului nostru, pentru evrei și pentru înțelegerea acestor grupuri populare este necesară o privire globală, înțelegând prin aceasta, pentru Asia, Africa, Europa), iar pentru istoria « recentă » de evrei din America Veche (Asia, Africa, Europa), iar pentru istoria « recentă » și lumea nouă (America, Australia). O prezentare a costumului evreiesc implică urmărirea grupurilor: perioada biblică și talmudică, lumea răsăriteană (China, Islam, Imperiul turcesc, Egiptul, Tripolitania, Tunisia, Algeria, Marocul, Italia), lumea aseună (Evol mediu european, Rusia și Polonia, occidentul Europei). Parcurgând anumite diversitate a costumelor evreiești din aceste locuri și din altea opuse, nu se poate să nu se observe constituirea unei tradiții specifice evreiești în ce privește îmbrăcămintea. În cadrul, firesc, al costumelor caracteristice diferitelor țări și popoare. Pentru partea răsăriteană a Europei, costumele evreiești tradițional a fost cel adoptat de polonezi și de ruși, la care « caftanul » și căciula de blană de oaie numită ciroală și mărime au rămas ca semne distinctive până azi pentru îmbrăcămintea grupurilor « ortodoxe » de tipul *Hassidim*, ai căror membri pot fi văzuți și azi pe străzile New York-ului. Felul acesta de îmbrăcăminte a fost specific și evreilor din România (Grigorescu deseori pictându-l), rar purtători ai lui mai

umbind în orașele Moldovei, sobrietatea lui evidentă contrastând cu strălucirea și somptuozitatea portului evreiesc maghrebin, yemenit, persan sau central-asiatic. Este un domeniu al artei populare evreiești din România, limitat ca expresie și redus la elemente de port legate de îndeplinirea unor funcții în cadrul comunităților.

Ca și în arta populară a altor popoare, în creația plastică a maselor populare evreiești din România se întrepătrund floare de origini diverse, ilustrând nu numai contacte cu lumi artistice diferite înșirate de-a lungul timpului, ci și cu medii sociale variate, putând deși fi înclinate și obiecte în care se ivesc, citeadată, elemente tinde de arta sași - spunem "cultă", mai precise, sinagoga. Nici nu se putea să fie altfel în condițiile în care « învățătura » constituie dintotdeauna liantul principal al vieții comunitare evreiești, marcând puternic desfășurarea vieții familiale, al așa numitei « grădini înconjurate de ziduri ». În data careia de-a lungul a mii de ani înflorir vieții tinere și au apus cele creștin - pragul bătrâneții. Dar diversitatea artei populare a evreilor din România s-a datorat și mai mult tradițiilor interne diversificate de-a lungul istoriei, ci și viețuirii concrete în emigrare în cele trei Țări Românești, al căror destin istoric a fost marcat de orientări și contacte diferite, împrejurare ce n-a rămas fără răsunet asupra manifestărilor de artă populară evrească. O istorie a evreilor din România încă nu s-a scris, la nivelul exigențelor științifice de azi, dar sînt numeroase documente și izvoare ¹. Interne și externe, care să indice o mare vechime a prezentei evreilor pe teritoriul românesc. Diplome de probabilitate a existenței evreilor Orientali în primele secole ale erei noastre, documente medievale vorbesc despre comunitatea puternică a evreilor de la Cetatea ² babilonească (secolul al XII-lea și al XIII-lea), explicabilă prin comerțul intens pe care orășul, la acea epocă cunoscuta genoveză cunoscută sub numele de Maurokastron sau Moncastru, îl practica în bazinul oriental al Mării Mediterane, după cum în același secol al XII-lea se înregistrează una dintre primele mențiuni ale Vlahilor din peninsula balcanică, mențione făcute de Beniamin de Tudela, rabin, istoric, călător evreu care l-a cunoscut pe Vlahii din Tesalia la 1170 descriindu-i astfel, în prima traducere românească făcută de B. P. Hasdeu după o versiune latină din 1638: « Aici (dincolo de riul Sperchio) se începe Valahia, ai cărei locuitori așezați pe munți, țină dau numele de Valahi. În luptele ei sînt asemenea căprioarelor. De pe munți ei se pogor în Grecia pentru pradă și hoție. Nimeni nu cutează să înfrunta în resbel și nici un rege nu-și putu birui. El nu se prea țin de legea creștinească, dau copiilor nume ebraice și numesc pe Ovrei frați; ceace îndeamnă pe unii a le acorda o origine israelită. Cînd apăsă pe un Ovreu îl despoilă, dar nu-l ucid, precum au obiceiul de a ucide pe Greci. Trăiesc fără legi » ³. Textul a dat loc la foarte multe comentarii, între alții ocupînd-se de acest pasaj Al. Odobescu ⁴. Hasdeu menționîndu-l încă o dată în interesanta sa lucrare « Istoria toleranței religioase în România », apărută în volum în 1868, după ce apăsese în paginile ziarului « Românul », lucrare în care « marele Hasdeu ținea să releveze și să documenteze toleranța din toate vremurile a poporului

L. George Nøttemann. *Mineralfelter i Danmark*. Jordens Folk, 1970.

² Robert T. Anderson, *Modern Europe: An Anthropological perspective*, Pacific Palisades, California, 1972.

² Alfred Rubens, *A history of Jewish Costume*, London, 1967.

¹ Iacob Psalter, *Divre haaimim leartai Rumenie...* (Cronica evreilor din România...), vol. I, Iași, 1871, citat în I. Kara Schwartz, *Inscripții ebraice din Piatra Neamț (1677–1800)*, în *Memoria Antiquitatis, Piatra Neamț*, 1969; Lazăr I. Rosenbaum, *Documente și note privitoare la istoria evreilor din Țările Române*, volumul I (1476–1750), București, 1947; J. B. Brociner, *Chestiunea israelitilor români*, București, 1916.

1910; Analele societății istorice «Juliu Barasch» București, 1887 și urm. cita-
 zămertului moldovenesc între 1828 — 1831 în Anuarul Institutului de istorie...

² Apărută în Arhiva istorică a României, editată
³ Al. Odobescu, Istoria Arheologiei, 1877, p. 733.

incă cercetătorii. Este firesc de aceea că, în asezămintele de cult ca și în categoriile de obiecte, de la cele mici folosite în viața de familie sau comunitară, până la monumentalele stele funerare, din Transilvania, Țara Românească sau Moldova, să se poată distinge nu numai marile epoci ale artei europene, de la o anumită dată încoace și cu «întîzierile» de rigoră în domeniul artei populare, ci și unele curente de «modă» prevalând într-una sau alta din țările române. Artă populară a evreilor din România se constituie într-un fel de «grilă» prin care lectura manifestărilor de artă pe teritoriul românesc își află o nouă și revelatoare cheie. De la vest spre est, de la Arad, Oradea și Tirgu Mureș prin Craiova, București, Tîrgoviște, până la Bîrlad, Iași, și Botoșani, se desfășoară panorama unei arte puțin cercetate, în care amintiri, mai mult sau mai puțin provinciale ale barocului central-european se întîlesc cu cele ale barocului constantinopolitan, estompat și absorbit la un moment dat de ecouri ale unui neoclasicism coborît dinspre nord-est, în care, nu rareori, se ivește rigorea unui geometrism ce poate duce, divergent, fondul autohton românesc, la subtilitățile antelacurilor scandinave sau la efuziunea arabescurilor orientale, și în care floralul sau zoomorfismul nu reprezintă decît elemente de gramatică a unui simbolism precis. Rămîne constantă frumusețea exoterică a textelor ebraice, cu literale ornamentale ce-și păstrează gravitatea milenară, texte ce unesc într-un fel indelebil pietrelor de mormînt «baroce» de la Arad cu cele mustind de seva artei populare de la Siret sau Huși. În acest studiu nu vom putea explica tot, dar vom arăta, credem, prezența spiritului popular într-o artă venerabilă, spirit popular trăgîndu-și puterile din dublul strat al înțelegerii românești și evreiești a frumosului, contopit cîteodată în neașteptate sinteze, rod al unei conviețuiri de veacuri în care simțămîntul omeniei, resimțit ca stare de români și de evrei, a fost pecetea fundamentală ce a marcat toate operele de artă. Un simțămînt al eternului omenesc și totuși atît de greu definit, atît de greu de prins nu numai în elaborările raționale ale definițiilor, ci și în succesiunea temporală a documentelor istorice. Surprinzător aproape, dar atît de elocvent, el apare concretizat într-un tabel de indici statistici cufundîndu-ne iarăși, — inevitabil cînd se tratează problematica evrească, — în istoria milenară a poporului evreu, tabelul referindu-se la un calcul făcut pentru ultimele 100 de generații, și în universul evreiesc extins de la sefardii ebraici și ai Țărilor de Jos pînă la evreii yemeniți și, dincolo încă, la evreii din Cochîn (India). În acest tabel apărut în cuprinsul unui studiu foarte recent¹ și avînd drept obiect estimarea «amestecului» evreilor cu populațiile neevreiești în diversele regiuni ale Orientului Apropiat, Europei, Indiei, și, ca urmare, «depărarea» de tulpina evreilor Orientali așa cum se poate constata după 100 de generații, se poate vedea, limpede, că din întreaga serie a grupurilor de populație evrească, evreii din România au cel mai mare procent de ascendenți «gentile» (neevrei, în speță români), fiind întrecuți din cele 15 grupe, doar de evreii Habbanîți, de Samariteni și de evreii din Cochîn. Pentru interiorul excepțional al acestor indici, obținuți prin cele mai moderne metode de calcul genetic și topologic, redăm acest tabel care mărturisește, în graiul sobru și precis al cifrelor, faptul concret că în Europa și nu numai în Europa, evreii s-au simțit și au trăit cel mai bine în România, fiind aceasta o expresie rezultată pe o cale poate neașteptată, a realității «omeniei» românești, afirmată de alfel de mulți din cărturarii evrei ca și de populația evrească din România în întregul ei, de-a lungul timpului petrecut în țara noastră pînă azi. Iată acest tabel pe care îl redăm în terminologia engleză spre a evita riscul oricărei nuanțe de traducere:

Table 4
Estimates of Admixture and Drift
from Oriental Jews after 100 Generations¹

Hybrid	Gentile Ancestor	Admixture	Rate per Generation
Ashkenazim	Europeans	.546	.008
Sephardim	Europeans	.684	.012
Sabaeen Jews	Australians	.639	.010
Libyan Jews	Moroccans	.585	.009
Moroccan Jews	Indians	.471	.006
Cochin Jews	Germans	1.019	.023
German Jews	Polish Jews	.508	.007
Polish Jews	Poles	.463	.006
Russian Jews	Russians	.571	.008
Rumanians Jews	Rumanians	.752	.014
Yemenite Jews	Arabians	.749	.014
Habbanite Jews	Arabians	1.031	.023
Samaritans	Middle Eastern gentiles	.985	.023
Karaites Jews	Middle Eastern gentiles	.598	.009
Balkan Sephardim	Europeans	.703	.012

Se observă clar că indicele de amestec este mai ridicat la evreii români decît la cei germani, polonezi și ruși, după cum și rata de amestec pe generație (ultima de cea a celorlalte grupe de evrei europeni, fiind aproape dublă față de cea a celorlalte grupe de evrei europeni luate în considerație în acest studiu, evreii francezi, italieni sau britanici ne formînd o grupă aparte și importantă, nici remarcă faptul că indicele de amestec al evreilor români este mai ridicat și decît întregul lor pe plan continental.

S-ar părea, poate, că acest argument al cifrelor nu și-ar găsi locul într-o lucrare de artă populară; aceste cifre reprezintă însă o expresie sintetică a unei realități lege și pe această cale anume trăsături ale artei populare a evreilor din România, aspecte unice în context european, cel puțin, așa cum se poate observa, de pildă, din contemplarea pietrelor de mormînt.

Natura artei populare evreiești ca și relațiile între artă populară românească și cea a evreilor din România nu pot fi înțelese în afara realităților istorice și sociale pe care am încercat să le evocăm. Este bine să nu uităm că, pe lîngă populația evrească a orașelor mai mari, exercitînd îndelungituri cu precădere în domeniul circulației

¹ N. E. Morton, R. Kennet, S. Yee, and R. Lew, *Bioassay of Kinship in Populations of Middle Eastern Origin and Controls*, in *Current Anthropology*, vol. 23, no. 2, aprilie 1982, p. 157—167; tabelul se află la pagina 160.

² *ibidem*, p. 160; nu am reprodus din tabel coloana indicilor calculați de Cavalli-Sforza și Carmelli, aceeași nerezultîndu-se la evreii europeni.

[illegible]

Trecerea timpului, vicisitudinile istoriei, plecările, părăsirea locurilor natale au făcut ca multe obiecte din universul domestic al evreilor din România să dispară, deseori la aceasta contribuind și umilitatea funcțională a acestor obiecte ca și modestia materialelor din care erau confecționate. Au rămas să dăinuiască, trecînd deseori



exprimată în vultele savant conduse ale vrejurilor prinzind în textura lor decorativă siluetele admirabil stilizate ale cerbilor, leilor, delfinilor, tritonilor, păunilor, vulturilor, imagini ce se regăsesc și pe aplicile-candelabre simple, purtând o singură luminare. Uneori suportul candelabrului de Săbat este modelat în chipul unui vultur quadricefal, amintind emblemele imperiale ale Bizanțului. Romanovilor sau Habsburgilor. Emoționante sînt umilele *hanuchiot* ciocnîte în tablă, cu cite opt simple recipiente, operă a vreunui modest meșter din unul din tîrgurile moldovenești pierdute în colinele Tutovei sau în stepa Iijiei. Alteori candelabrele mărturisesc ecouri ale curentului *Art Nouveau* de la sfîrșitul secolului trecut sau ale *Secession-ului*, caracterizate de sobrietatea unor elegante curbe, evocînd aceste piese legăturile culturale și comerciale cu Europa centrală, după cum altădată lămpile de *Hanuca* provin din atelierele de argintărie din Rusia sfîrșitului de secol al XIX-lea.¹

Spre deosebire de seria candelabrelor în care răzbat amintiri ale stratului arhaic de artă al Orientului, manifestat cu deosebire în simbolistică, recipientele de diverse tipuri și folosințe, de la cutiile de ofrande și cîmile pentru abluțiuni la paharele și pocalele de vin, ciocănite, cu decor incizat sau cu incrustații de nielo (categorie de email negru), uneori lucrate în «*repoussé*», au forme și decor legate evident de arta islamică. Există însă și specimene foarte simple, în forma unor corpuri geometrice de secțiune rectangulară sau amintind, poate, forma tronconică și bitronconică a unor vase de pămînt ars de tradiție local-moldovenească, iar alteori, în

fine, (cazul cupeilor sau al pocalelor) ilustrînd legăturile cu arta argintarilor sași din Transilvania lucrînd pentru Țările Românești, ca și cu cea a atelierelor vieneze: Rareori o asemenea concentrare de istorie și de artă pe un număr atît de restrîns de exemplare, ca cel a recipientelor, dovedind intensă circulație a ideilor și formelor artistice, și, în același timp, permeabilitatea mediului cultural și artistic românesc, înlesnită și îngăduită de existența unui puternic și străvechi fond de artă autohton.

O categorie specială de recipiente, destinate a conține mirodenii, se leagă atît de lumea artei islamice, prin grațioasele forme lucrate în filigran de argint, ducîndu-ne gîndul la Bagdad și Damasc dar și la Toledo și Cordoba, cît și de cea a Europei centrale prin formele compacte făcute să primească fructul de etrog. Micile și delicatele



¹ Chaim Bermant, *The walled Garden*, Londra și Ierusalim, 1974, p. 192-193.

◀◀◀ Huși, Vechiul cimitir din mahalaua Broșteni

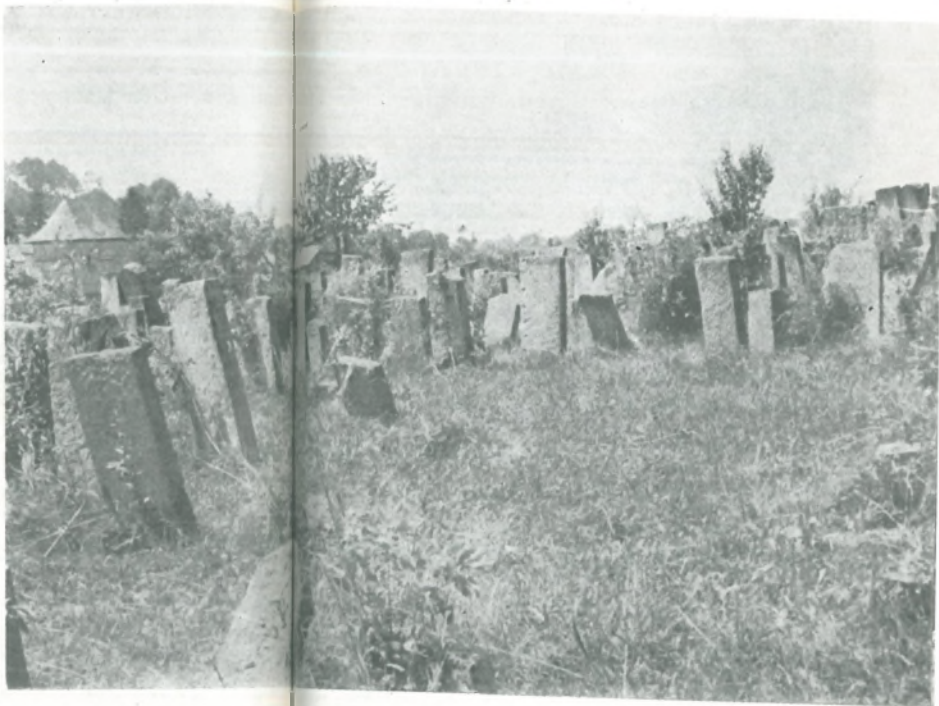
◀ Stela funerară de la 1866 în care domină pregnant elemente de artă românească specifice îndeosebi sculpturii populare în lemn. (Huși)

◀ Sincretismul motivelor ornamental-simbolice în cimitirul din Bacău. Arcada de tip oriental ce înconjoară textul e surmontată de «cupa lacrimilor» sub forma *kant-horosului* elin și de un faustos decor vegetal

În Bucovina, la Siret, conviețuiește de secole: cimitirul evreiesc și biserica Sfânta Treime, ctitorie atribuită lui Petru Mușat (fundal stînga)

«Arborele vieții» purtat de doi porumbei și încadrat cu frunze de liliac (Huși) ▶

Simbolurile regatului Iudeii în piatra cimitirului din Siret. Antrelacurile străjuite de lei (stela funerară din dreapta, datată 1825) amintesc de motive sculpturale prezente și în decorația Trei Ierarhilor ▶▶





obiecte, emanând miresme de chitră, de mirt (*hadaz*), de frunze de palmier (*lulav*) și de crenguțe de salcie (*arava*), constituie una din verigile inefabile ale legăturilor comunităților cu amintirea mereu retrăită a «sărbătorii bucuriei», a faptului istoric al ieșirii din Egipt prilejuind prăznulrea «corturilor» (*Tabernaculului*) din timpul *Sucotului*. Mai rar aceste recipiente iau forma peștelui, simbol al fertilității și abundenței, cum este cel lucrat din argint ciocănit. Datiniile se transmit, funcțiile micilor obiecte se păstrează, forma lor poate însă să îmbrace, nu de puține ori, aspecte surprinzătoare, ca acel recipient în formă de minuscule locomotivă, lucrată în filigran. Este un motiv, acela al locomotivei, ce se regăsește și pe unele stele funerare, ilustrând împletirea, neașteptată, deseori, a tradiției cu noul, noul ce la acea epocă — sfârșitul secolului al XIX-lea, dar și începutul secolului al XX-lea — era reprezentat pentru cei deschisi progresului tehnic, de mișcarea vehiculelor cu ajutorul aburului. Timid dar grăitor semn al tendinței nestăvile de inovare a simbolurilor, coincizând, sigur, și cu momentul istoric al introducerii trenului de către compania Strussberg în Principatele române, la mijlocul deceniului al șap-



elea al secolului trecut. Un întreg complex de datini, obiceiuri, izvorite din transmiterea peste secole și milenii a unor credințe care își păstrează desori un fond mai de grabă laic, dar nu de puține ori îmbrăcat în vestiment religios. În esență, este însă vorba de perpetuarea unui mod de viață dus în alt mediu geografic, păstrarea amintirii cărui fiind încredințată acestor « emițătoare » de mireisme provocatoare de nostalgie asociată de idei și afecte.

În multe familii evreiești s-au păstrat ansambluri de obiecte formind o adevărată zestre pentru ceremoniile de Seider, între obiecte figurind câni de falanță imitând unor modele germane, precum și tăvi de argint cu un decor încârcat, scena centrală reprezentând fie imagini din istoria veche, cum este sacrificiul lui Isaac, fie imagini ale festivalului ceremonial. Și aici se poate observa revenirea unor teme cu largă circulație: pe tava cu scena sacrificiului este reproducută tema similară de pe o legătură de carte în argint din secolul al XVIII-lea¹, iar pe tava a doua este reproducut probabil o gravură germană din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea. Iată încă o împletire a legendelor străvechi cu uzanțele modului de viață « modern », în cazul mesei încercate înconjurate de numeroase personaje într-un interior al Europei secolului Luminilor, ca în gravurile francezului Bernard Picart², puțin să recunoaștem grupajul participanților, aplicele cu luminări, candelabrele, casetoanele tavanului.

Ca și în arta populară a altor popoare, ne aflăm și în cazul celei evreiești în fața prezenței unor elemente provenind din alte medii istorice și culturale, nu de puține ori ilustrând pătrunderi ce reprezintă, într-un fel, acela « bunuri culturale scufundate » (Gesunkene Kulturgut), cunoscute în teoria etnologică și de istoria a artei populare. Acestea trebuie privite într-un chip potrivit cu contextul artei populare a evreilor din România, supusă și deschisă diverselor orizonturi culturale, schimbătoare de-a lungul istoriei. Esențial este să remarcăm că pe toată seria de obiecte înfățișate până acum, ca și pe cele legate de arta populară a textilelor, nu apar însemnele marcind puternic ceea ce se numește arta « înaltă » sinagogală, anume Sufurile legii (Toră). Coroana, susținută sau încadrate de Leiul lui David, fapt ce ne îndeamnă și ne îndreptățește să facem o distincție între această artă și cea « populară ».

Între micile obiecte textile însoțind viața evreiască la anumite prilejuri, săculețele pentru azimă și pentru diversele forme de colaci (halot) aduc ceva din intimitatea fostelor căminuri, fiind lucrate deobicei în casă. Cusute uneori simplu pe pînza albă, ele amintesc de navele cusături aflate în încăperile țărănești conținând îndemnuri rimate la bună gospodărie și ilustrate cu personaje schematic realizate. Pe cele evreiești sînt cusute imagini ale colacilor, sfeșnice și texte. O serie de astfel de săculețe ogîndesc, prin tehnica în care sînt brodate, moda timpului (sfîrșitul secolului al XIX-lea) preîntîmnd punctul zis de « Gobelîn », de fapt o imitație a unor produse vieneză, așa cum sînt și cele câteva port-vizite și port-figurate păstrate din aceiași epocă, motivele predilectate fiind mici buchete de trandafiri, păsări aflate.

O adevărată istorie a gustului și a preferințelor în materie de decor textil o ilustrează trăistele pentru tefilin (filacteriile ce se înfășurau pe mină și se puneau pe cap), unele lucrate în același punct vienez mai sus amintit, altele brodate cu fir și mărgele pe fond de catifea sau mătase, altele fiind lucrate de ceaprazari, altele, în fine, brodate în puncte complicate buclate, semănînd cu covoarele persane. Arborele vieții în diverse forme, pasărea, ancora și cirna, steaua lui David, inscripții scurte, anul, formeză decoul acestor mici obiecte datorate de logodnicile celor ceseau și numele lor.

¹ Chaim Berman, op. cit., p. 43.

² Chaim Berman, op. cit., p. 167.

Fragmente de peroket (acoperămint sau perdea) cusute cu mare artă de ceaprazari evrei, ca și de saluri de rugăciune, au un decor bogat floral, însoțit de inscripții. Firul de aur și argint este brodat în suprafețe compacte. Coroana, minile binecuvîntind, stelele, vulturii, sînt însemne aproape nelipite, din acest punct de vedere această categorie de obiecte făcînd trecerea către așa numitele « tas »-uri, plăcile pectorale lucrate din argint ciocănit, și ca indicatoarele de citit la care motivul minii se asociază cel mai frecvent cu pasărea. Decorul acestor piese se complică prin elemente de certă origine cultă, dar arta meșteșorilor care le-au lucrat le reține în domeniul unei creații amintind deseori arta populară.

Ceva mai puțin practicat și, mai ales, mai puțin păstrat, lucrul artistic al lennului a fost aplicat la cutii pentru acte precum și la ornamentarea amvonului și a lăcașului aștei. Un exemplar remarcabil de acest fel de lucrare se află la Botoșani, ornamentica de factură vegetală desfășurîndu-se exuberant pe mari suprafețe.

Feroneria este de factură simplă, adecvată acestui gen, folosind baghete de metal, curbate în spirale sau formînd însemne simbolice cum ar fi steaua.

Un gen de artă mai rar întîlnit este un fel de grafică pe sticlă la care steaua zgîrît al desenului este acoperit, pe dosul sticlei, cu o foiță subțire de aur, efectul fiind dintre cele mai originale, cum o dovedește un panou decorativ din Tulcea.

Poate însă că nici un alt domeniu al artei populare a evreilor din România nu conține mai multe informații despre istoria și viața comunităților acestora decît pietrele de mormînt. O adevărată și impresionantă arhivă de piatră zace răspîndită în multe din orașele, ținuturile și satele României, alcătuită de fapt un izvor documentar important pentru istoria României în general. Noi nu vom putea reține însă, aici, decît aspectele legate de arta și măiestria cioplitorilor, precum și excepționale valori decorative implicate în redarea străvechilor simboluri. O întreagă lume de credințe, mituri și legende se află săpată în piatra mormintelor evreiești din țara noastră, făcînd imaginația să coboare în straturile adînci ale unei istorii milenare.

Există, firește, cimitire evreiești celebre în Europa, de ar fi să amintim doar pe cel de la Praga sau cele ale sefardimilor din Olanda. Atmosfera și farmecul celor din România ni se par a fi însă unice. Este destul să comparăm, de pildă, vestitul Beth Haim de la Oudekerk aan de Amstel de lingă Amsterdam cu cel de la Siret, pentru a sesiza deosebirea. Primul are opere de artă majore lucrate cu minuția și precizia pietrarilor de înaltă școală apăsătoare a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, fiind în întregul lui o expresie pleneră a decorativității baroc; cel de al doilea, al nostru, respiră ingenuitatea cioplitorului fără școală și exprimă geniul artei populare cu « neregularitățile » sale pline de savoare, deseori cu naivități, dar care înfășeșc aceste modeste pietre conferindu-le o mare frumusețe și o înaltă capacitate de emoționare. Iar însemnele simbolice, din cimitirul de la Siret ca și din celelalte localități din România, cu precădere din Moldova, deși deseori de sorginte veche cărtărească, sînt încărcate și cu poezia producțiilor artistice populare. Într-un fel, cimitirele evreiești participă la felul general de a fi al cimitirelor din țara noastră.

Azi nu există în cimitirele evreiești din România nici un semn funerar de lemn, dar în trecut au fost destul de numeroase, se pare. Două exemplare provenind din cimitirul vechi de la Filantropia din București se află azi în Muzeul comunității. Cioplite din lemn de stejar, cele două monumente sînt de dimensiuni apreciabile. Unul poartă ca simbol un arbore al vieții cu două păsări la bază, iar celălalt un cerc solar înconjurînd litera.

Probabil că farmecul cimitirelor vechi ale evreilor din România se datorează în bună măsură, și așezării lor în locuri bine alese, rămase azi, uneori ca niște nebulite rezervatii în inima orașelor ce au crescut mult în ultima jumătate de veac, alteori, pierdute parțial în marginea cîmpurilor și a pîlcurilor de arbori. Cimitirul de la Siret, monument istoric de valoare națională și, am spune noi, europeană, se află situat pe o înălțime, asemănătoare unei enorme movile, consolidată de ziduri masive; de pe culmea ei se zărește celălalt monument istoric al orașelului, biserica Sfînta Treime, cele două monumente conviețuind de veacuri în inima acestei așezări moldovenești. Cimitirul din Rădăuți se întinde la marginea dinspre apas a orașului, mulțimea pietrelor fiind străjuită de cupola capelei. Marele cimitir vechi al Sucevei se desfășoară pe colinele blînde ale dealului, pe care se pot vedea morminte ale rabinilor adînc venerate de cei ce vin, evrei și creștini, și aprind lămini ce au înnegrit fața pietrei. Pietre ale cimitirului vechi din Iași, de la Churchi au fost mutate la Păcurari. La Bacău, cimitirul vechi este înconjurat de noile construcții. Într-un mic tîrg, la Livezi, pe drumul de la Bacău la Moinești, se află un mic grup de stele funerare. La Huși, cimitirul se află în mahalaua Broștenilor, sub dealuri, între ravine. Cimitirul vechi din Tulcea este cuprins azi între blocurile orașului. În mijlocul lui se găsește *ohelul* unui rabin vestit pe al cărui fronton sînt decorații solar-circulare în structură.

Există o anumită deosebire de stil și manieră de tratare între pietrele funerare din sudul și centrul Moldovei și cele din nordul ei. Aceleași simboluri, evident, sînt încadrate într-un alt context decorativ, sudul și centrul Moldovei arătînd predelecție pentru o tratare sobră, viguroasă, am spune clasică, cu o rigoare a desenului ce dă o anumită forță imaginilor. Așa sînt pietrele funerare din Birlad, Vaslui, Huși, Moinești, Podul Turcului, Pulești. În nord, la Siret, Suceava, Burdjueni, Rădăuți, Dorohoi, predominant este un decor vegetal, floral, ale cărui vrejuri se înălțau într-un desen complicat, plin de delicatețe, etajat uneori pe două sau chiar trei registre. Imaginile simbolurilor sînt tratate cu siguranță, dar într-o așezare a decorativității ce s-ar apropia de anume « baroc », explicabil poate și prin legăturile culturale din trecut cu centrele din fostul imperiu habsburgic. Între cele două mari zone se plasează azi de tranziție, în care ar intra Iași, Piatra și Tîrgu Neamț, Hirliu, Tîrgu Frumos, Botoșani, în care pe lîngă trăsăturile « clasice » se pot observa și unele făcînd legătura cu nordul « baroc ». Prezența elementelor de artă populară românească, în speță moldovenească, este mai simțită în zonele sudice și centrale ale Moldovei.

Despre aceste pietre ar fi multe de spus și, probabil, cîndva, ele vor fi cercetate temeinic, ca monumente de artă și ca izvoare documentare. Va trebui făcută o cronologie a lor, o răspîndire a tipurilor de pietre după conformația lor, mergînd de la cele simple, dreptunghiulare, la cele terminate în unghiuri și în boltiri variate, pînă la cele mai complicate corespunzînd marilor stiluri. Descifrarea inscripțiilor și clasificarea acestora în funcție de felul grafiilor va urma și ea cronologizarea generală. Studii amănunțite asupra decorului vor putea identifica diversele predominanțe ale barocului, Empire-ului, neo-clasicului, Biedermaier-ului, neogoticului, cu decalajul în timp inevitabil în trecerea de la vest spre est, după cum se vor putea surprinde curente de molderă circînd dinspre apas, nord sau sud. Corespondențele între apartenența la diferite straturi sociale și natura decorului, sau adoptarea unor anume embleme ce ar putea indica corelații cu numele de familie, cu profesia, cu vîrsta, cu sexul, sînt tot atîtea posibilități oferite investigației istorice și etnografice. Raporturile cu arta populară locală românească, lată un alt mare câmp care ce s-ar cere întreprins pentru a lumina trecutul nu numai al pietrelor de mormînt, ce se dovedesc a fi atît de grîitoare, dar și al realităților sociale legate de conviețuirea

comunităților. Este un program vast, din care foarte puțin s-a înfăptuit pînă acum, acest domeniu atît de vast și expresiv fiind amintit sau folosit în puține studii de istoria artei românești¹. Mai mult decît orice, pietrele vorbesc prin frumusețea lor.

Cele mai vechi dintre ele oferă imagini ale unui decor simplu, concentrat, în care, semnificativ, este inclus și repertoriul geometric al artei populare locale: romburi în crucișate formînd chenare, frîngîlii răsucite, S-uri înălțuite, triplă funie împletită, cercuri alăturate, X-uri, după cum apar și motive comune, așiate în fondul de aur al simbolicii omeniilor din cele mai vechi², semnele solare de carecum caracteristice locului, cum ar fi « arborele vieții », semnele solare de felul rozetelor și vîrtejurilor, gîstura cu flori, pasărea, pești; apar și colonete, torse, asemănătoare cu cele folosite în arhitectura medievală a Țărilor Românești din secolele al XVIII-lea și, uneori, al XIX-lea. Genul acesta de decor apare și pe pietrele vechi din nordul Moldovei, ilustrînd o anumită concordanță a decorului în funcție de epocă și, implicit, posibilitatea cronologizării, atestînd în același timp unitatea inițială a fondului decorativ și treptata lui diversificare în timp și spațiu, în funcție de condițiile istorice, sociale și culturale angrenate într-un ritm tot mai rapid al schimbărilor, pe măsură ce ne apropiem de cel de al XX-lea secol.

Pe pietrele vechi din sudul și centrul Moldovei, imaginile simbolice ale leului, vulturului, menorei, cîcailor, leviștilor, minilor, a frunzelor de palmier și a floriilor înmugurînde, ciorchini de struguri, de rodii, a porumbelului, a gîstei cu flori, a coroaiei, a peștelui, sînt sîpate în contururi puternice desîndînd forme simple, pregnante. Chenarele evoluează, de la cele geometrice la cele vegetale, conform unei transformări generale ce se face simțită în întreaga artă populară din România.

Trecerea aceasta este observabilă și la stelele funerare din șinturile nordice ale Moldovei, unde ea se va fi întîmplat ceva mai timpuriu însă, și unde a fost însoțită de o dezvoltare neașteptată a decorului vegetal care, încet, încet, a cuprins întreaga suprafață a pietrei, înecînd, în unele cazuri, sub profuziunea sa, imaginile simbolice centrale, a căror mare diversitate de tratare dar și de asociere este uneori derutantă, clasificarea acestor stele funerare nefînd deloc ușoară. Ea va trebui făcută în viitor, pornind de la scrierile critice cronologice. Aici nu vom putea decît să ilustrăm principalele motive simbolice, așa cum au pîcut fi ele înregistrate în cimitirele de la Siret, Suceava, Rădăuți, dar și de la Bacău, pentru ilustrarea formelor de tranziție între nord și sud și pentru relevarea unor aspecte în care « nou » se împletește într-un chip neașteptat cu vechiul, de pildă apariția pe pietrele de mormînt a unor embleme și date legate de fundarea unor societăți de ajutor mutual, cîtodată aceste date fiind marcate și de evenimente memorabile ale vieții din epocă, cum ar fi apariția căilor ferate întruchipată într-o imagine a unei locomotive datată 1888 (Bacău). Motivele apar într-o extraordinară varietate de posturi și de asociații, a căror catalogare, numai, ar necesita o lucrare specială, ce s-ar dovedi de cel mai mare interes pentru evoluția nu numai a gustului ci și a înțelegerii motivelor simbolice în contextele dintre cele mai diferite.

Leul îl aflăm singur, în piciorul sau culcat, în perechea afîntată, cu capul întors la dreapta sau la stînga, pîzînd arborele vieții din care se dezvoltă brațele *menorei*, pîzînd *Tora*, sau o inscripție sacră, apărînd coroana sau mina ținînd *cana leviștilor*, survolat de doi grifoni sau surmontat de doi cerbi, sau aproape pierdut în vrejurile decorului vegetal sau, în sfîrșit, formînd centrul unei efigii a societății « Unirea »

¹ Paul Petrescu, *Pomul vieții în arta populară din România*, Studii și cercetări de istoria artei, 1961, nr. 1, p. 41—82; idem, *Semnele solare în arta populară din România*, Studii și cercetări de istoria artei, 1966, nr. 2, p. 187—205; idem, *Decorul în piatră al monumentelor funerare evreiești din Moldova*, 1959, ms.; Celia Manea, *Old Moldovan Funerals in North Moldavia*, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, 1979, p. 117—126.

cioplită ca o stampilă rotundă a oficialității. Uneori este tratat naiv-naturalist, alții stilizat savant, alții după regulile heraldice orientale sau occidentale.

Păsărea, cel mai adesea vultur, dar nu rareori porumbel — uneori disocierea fiind greu de făcut, apare și ea în diverse poziții, singură stînd pe o ramură, cu o frunză sau floare în cioc, alții cu aripile deschise (luîndu-și suflul zborului), sau în pereche afrontată păzind de asemeni arborele vieții; vulturul bicefal în diferite posturi este înfățișat deseori; asocierea cu *menora*, cu minile în semn de binecuvîntare și mîngiere, este frecventă; ultima fază decorativă înfățișează pasărea în hățșul volutei vegetale.

Grifonul, fantastica făptură îmbinînd caracterele leului cu cele ale vulturului, străveche imagine orientală pornită tîrziu și pe drumurile apusului și întîlnită și în arta populară românească din Transilvania, dar și din Moldova și Dobrogea, pe cîi ce apar încă învăluite în vălurile neștiute ale lungilor drumuri, este deseori prezentă pe stelele funerare. În pereche afrontată grifonii străjuiesc *menora*, aproape totdeauna păzită deasupra de minile ridicate a binecuvîntare.

Menorah împodobește nenumărate pietre funerare, cel mai adesea fiind reprezentată pe mormintele femeilor («flacăra a vieții»), varietatea decorului și a asocierilor cu minile, lei, vulturul, porumbelul, coroana, fiind foarte mare, de la figura simplă la cea legată de procesul de «vegetalizare» a ornamenticii și de la trarea frustă la cea alambicată.

Arborele vieții apare în cele mai diferite ipostaze, de la simpla imagine a unui pom stilizat sau a unei frunze sau flori crescută ornamental potrivit imaginației sculptorului, acoperind uneori registre întregi, pînă la vasul de flori sub forma *kantarosului* elin sau a cîinii de abluțiune rituală din care înflorește o floare, însoțit fiind de minile binecuvîntării, de lei, grifonii sau vulturii păzitori, sau de păsările suflutului ce sorb băutura miraculoasă, sau alții transformați pe nesimțite în brațele *menorei* ce pornesc din ramurile sale. Este aceeași evoluție de la reproducerea directă, «realistă», la cea a floralului exuberant, baroc tratat, firește, în manieră populară, dar uneori vîndînd și surse livrești.

Minile binecuvîntării încoronează cel mai adesea compozițiile complexe, apărînd *menorele*, turele, coroana; uneori mîna întinde vulturului fructul deabia deschis sau floarea înmugurită a palmierului, într-o imagine suprapusă celei a *menorei* la piciorul căreia zace o altă pasăre cu aripile lăsate în jos și cu capul plecat, totul simbolizînd plecarea suflutului de pe pămînt (în registrul de jos) și viața nouă (în cel de sus).

Tora apărută de lei, surmontată de coroană, susține trunchiul arborelui vieții. Coroana apare pe pietrele rabinilor mai ales, într-un decor de cele mai diverse fațuri, asociată cu celelalte simboluri.

Peștii, urșii, cerbii, ciutele apar ceva mai rar și, probabil, imaginile lor sînt legate mai mult de glosarea numelor de familie idiș, derivate din germana medievală, decît de vechile semnificații ale simbolicii triburilor.

Succinta noastră enumerare este departe de a putea reda întreaga diversitate a decorului pietrelor funerare și, mai puțin, limbajul imaginilor ce s-a cristalizat de-a lungul unei istorii milenare și a rămas să vorbească viitorimii în formele unei arte trăgîndu-și seva din sursele nesecate ale înțelepciunii și poeziei populare.

Artă populară a evreilor din România este mărturie impresionantă a unei vieți pline și bogate, în care s-au încrucișat filioane de cultură orientală și apuseană, rodind într-un chip original pe pămînturile românești de la Carpați, Dunăre și Marea Neagră.



În vizuină și tehnica artistului popular anonim, semnul sacru, de binecuvîntare, al Cohenimilor, ocrotind lumina «arborelui vieții» (Rădăuți)

DIMENSIUNI CANADIENE

Personalitate de prim plan a vieții culturale din Québec, Fernand Ouellette (născut în Montréal la 24 septembrie 1930) constituie, de câteva decenii, o prezență vie în diverse domenii de activitate spirituală: literatură, muzică, arte plastice, publicistică, radio și televiziune etc.

Ca poet, a debutat în 1955 cu volumul *Ces anges de sang*. Aceștia i s-au succedat, la distanțe variabile, următoarele plachete de versuri: *Séquences de l'aile*, 1958; *Le soleil sous la mort*, 1965; *Dans le sombre*, 1967; *culegere* antologică *Poésie*, 1972; *Errances*, 1975 și *En la nuit*, la mer, 1981, de asemenea un volum selectiv. În tot acest timp, producția sa poetică a fost însoțită de studii variate: *Visages d'Edgar Varèse*, eseu, 1959; urmat de *Edgar Varèse*, biografie, 1966; *Les actes retrouvés*, 1970, cuprinzând confesiuni literare, studii și articole despre *Pierre-Jean Jouve*, T. S. Eliot, Blaise Cendrars, André Jasmin, R. Tagore, S. Kierkegaard și F. M. Dostoievski; *Depuis Novalis*, 1973; *Journal dénoué*, 1974 și *Ecrire en notre temps*, 1979. Sfârșitul deceniului șapte l-a impus ca prozator. Tu regardais intensément Genève!ve, 1978, și *La mort vive*, 1980.

Distins cu diferite premii (*Prix France-Canada* pentru *Poésie*, *Prix France-Québec* pentru biografia lui Varèse, *Prix du Gouverneur Général* pentru *Les actes retrouvés*; *Prix de la revue « Etudes françaises »* pentru *Journal dénoué*), Fernand Ouellette este, totodată, un ferment extrem de activ al vieții culturale: colaborator la multiple reviste, el a fondat revista — celebră azi — *« Liberté »*, pe care a și condus-o un timp; a fost, de asemenea, inspector al artelor între 1966—1968; împreună cu André Belleau și Jean-Guy Pilon a înființat, în 1972, cea de-a doua *« Rencontre québécoise internationale des écrivains »*; iar din 1977 conduce atelierele de creație literară la Universitatea din Ottawa și Universitatea Laval.

poeme

în călmăcirea lui
ȘTEFAN AUG. DOINĂȘ

CIOCÎRLIA • APRILIE • ÎN SEARA
ACEASTA • TRECERE • IANUA-
RIE • PASĂREA NEAGRĂ • FERI-
CIREA • BALANȚA • ISTORIA •
ZEII • NUMELE • VERBUL •
VIITORUL • MORMÎNTUL LUI
OVIDIU • SUPRAVIEȚUITORII •
NEBUNIA

FERNAND OUELLETTE

CIOCÎRLIA

Pentru Neige și Robert

Haos de cremene minat de vînt
nălțat de-asupra mării
de hecatomba păsărilor care se oferă:
totul irupe din smarlduri !

Nu atîrnăm noi oare
de firul în derivă al dorinței,
ca tintuiți de ameteală,
violentați de spume și de-albastru ?

Vibra nespun de naltă ciocîrlia,
nucleu de sunate, ecou de Ventadour.
Clar, cîntecul deschide spațiul,
ca roza timpului,
care deznodă ritmica solară.

Ci peste noi, ca moartă,
cădea din nou cu strălucire
și cu fișii de cer în cioc.
(Așa trăznește înfințitul
dezacordîndu-se.)

APRILIE

De peste tot urcînd cu seva suptă
cînd globul se rotea sub soare,
în felu-acesta mă trezeam.
Dar cerul de-o imensitate gri,
potrivnic semnelor de-aprilie,
de-asupra noastră, drept, s-a abătut
ningîndu-și aștrii morți.

ÎN SEARA ACEASTA

Mă-mpiedic de raze.
Ce înfundate sunt soselele !
Norul de dincolo de lume totuși
ascunde-n scabritură bucuria.
În seara-aceasta n-o pătrunde
nimic. Ne împresoară smrcul,
ne însoțește bruma.
(Oare dorințele ni s-au uscat
tot urmînd cum îlcare limbajul ?)

De ni s-ar întâlni ființele
cu dragoste la marginea câminului !
O, dacă neaua ne-ar învineți
sub falduri de tăcere.
Virsta în sufețele noastre
se lasă sfărîmată.

TRECERE

Se-ndoliază orice frunză
după evenimentul flăcării.
Și totdeauna timpul sună
sub urma vie a-nălțării:
atît de mult o pasăre (de unde ?)
moartă și gata a se naște
stingea nefericirea unui arbore.

IANUARIE

Marea invazie ce nu se vede...
Toate rădăcinile cîntă-n pămînt,
încă din arbori,
înnebunind urechea morților.
Sus, sus de tot, absența-nțreagă
și-albastrul de cărbune.
Cînd totul se închide,
prin mina omenească,
prin corpul tolănit pe orizont,
trebuie să tragi de arborele însuși.
Astfel greșeste drumul aurora.
Și gîia poate să respire
și solul să albească de voci noi.

PASĂREA NEAGRĂ

Pasărea neagră, nemîscată-n arbore,
cine n-ar fi crezut că se închide,
ca o gîndire
inaccessibilă în sfera ei ?
Zăpada-apăsător învăluind-o,
mult mai nocturnă decît noaptea,
mai aspră decît ziua,
o ciopîrțea ca sufețele noastre.

Dintr-o sclipire făcînd sumbru
total tot ce ningea
și ascundea lucirea,
aripile i s-au desfășurat,
corpul deschis s-a avîntat
înt-un lung zvon pe care cerul
l-a dus pînă la soare.

FERICIREA

Nimic nu adie
frunzele
nici nu astupă marea.
Ziua pare-n crustată-n arbore.

Orele trec,
gînduri ale luminii.
Cu spatele la moarte,
cine să nu iubească ?
Hai, să lăsăm deci corpul
să-și verse-aurările în suflet.

BALANȚA

Ochii tăi,
lune sau sori uimiți,
sunt timpului balanță.
Sincera ta lumină, o ! pupilă,
vestește marea ce se umflă.

O proșpetime își precede curba,
precum o briză-acordă
mîșnătorul din cîmpie,
galbenul cu albul,
mierla cu albina.

ISTORIA

În care perlă
să recoltăm lumina
care, din piepturi binevoitoare,
suie benchetuind
prin ierburi și pe mare ?

Demult aud materia cea neagră
Totul se furisează de pe jos
în undelațiile creierului.
Da, totul se cutremură și crapă.
Istoria s-a petrecut.

ZEII

Ce plenitudine
cînd ții în palmă șoldul !

Învestimîndu-ne în fiară,
cu capul sus de primă seminție
în claritate primă,
atunci ne pierdem umbra,
plini de ferveare
respingem moartea.

Ce lungă cale
pînă ce sufletele să-și vorbească,
unul în colălal
în clipa marelui acord,
aidoma cum zei se recunosc
din culma-n culme.

NUMELE

Capitalizăm imagini,
zgomote de bruscă limpezime.
Ne amestecăm în frunze.
Ne lăsăm orbiți de neaod.

La fel sute de cuvinte
pe care le-am scos din moarte:
roșuri cîntărite-n mîină,
umbre adunate-n șură.

Cine să-și facă rezervă
de surpriză și de viscol ?
Nenumitul (chiar și-n noi)
nu se poate îmbîlîni.

Căci orice ființă crapă,
clipă de soare total.
În văgăună și-n cute
numele și se dezbracă.

VERBUL

Murim
alurea.

Dar ne izbim, aici, de ce Imagini ?
Se cade, oare, să tăcem ?

Marea e totuși vastă, vie.
Iar pasărea își netezește-aripa
într-un cer uneori senin.

De unde — sufocarea ?
(Atitea buhe care ni se-ascund
în inimă rămin inaudibile !)

De unde — sufocarea ?
Sau pasul prin spărturi,
surpările de linii ?

Nimic, în noi, din ce e verde, mugur,
din primul cîntec după deșteptare ?

VIITORUL

Nemişcat,
(fără a forța lumina:
singura-mi șară natală),
eu mă țin cu arborele
blind legat de gîndul lui.
Crape aerul prea plin
de cristale-nuflete !
Și totuși ce vid în preajmă !
Privirea ființelor
bierice ce eternitate ?

MORMÎNTUL LUI OVIDIU

În fine ! o umbră-albastră
sub glie unde nimenea nu moare.
El nu dorea decît lumina ...
Însă restituit i-a fost lumea
cu ziduri, cu metale și cu morți.

Cînd despectețuia din gura sa
Război și pace,
și cerul oscila ca ciocîrlia
în ôcele privirii,
prezentul se trăgea-ndărăt.

Iubiri în șir albeau durata.
Temnița se lepăda de temnăci,
cătuse, de memorie.
Iar ochii toți plîngeau
întreaga mare arsă de dorință.

Cît infinit în fiecare lacrimă,
 ce pace cu mireasmă de poiană,
 și foșnete de grîne verzi pe corp.
 În fine! el și-a sorbit de-odată solitudinea
 și suferința toată.
 În fine! Dumnezeu s-a ntins
 încet alături spre a-l trezi
 cu-un singur fulger violent al morții.

SUPRAVIEȚUITORII

Căscata gaură de bleu...
 Suflul dens își sapă morții-n ea
 cu aurul dintii, cu-această forță
 de dinaintea vorbei.
 Așa cum se respiră,
 lucrează și lumina.
 Cîtă iubire, cîtă energie
 adună oasele prearăbdătoare.

Orice femeie trece prin oglindă
 și capătă ofranda curbei sale,
 spiritul trandafirului.
 Iar corpurile noastre, biete corpuri,
 de naștere curată distonează,
 fără de teamă, fără umbră,
 urcînd pe roșul timpului
 fără azil.

Și numai morții-n țărul mort,
 mereu mai jos unde derivă luntrile
 și curg într-o tăcere
 de secolii: călăii:
 supraviețuitorii numai,
 cei mai întunecați ca moartea.
 Își jupuiesc plînsuarea lor și piatra.
 O, niciodată nu se va muri
 de neputința de-a muri.

NEBUNIA

Cînd peștele se-atinge de oglindă
 și se scufundă iar,
 cu solzii desfrunși precum cuvinte:
 el a primit totul.
 De-apururea putea-va să se-nvîrtă-n
 curenți și în vîltoiri.
 (Astfel atinge mîna
 un sin, un umăr,
 parcurge mătăsoșul care-o-mbată.)

FERNAND OUELLETTE

Poezia în viața mea

El voia să dăruiască... o bucurie care se
 dovedea imperisabilă.

HENRY MILLER

Chiar și azi, nu pot să mă gîndesc la poezie, fără a retrădi durerea nașterii mele
 spirituale. Da, fără îndoială, experiența poeziei devine o experiență de eliberare. Căci
 poezia, treptat-treptat, eliberează. Dar prin cîte chinuri, prin ce neliniște, prin ce
 moarte nu trebuie să treci? Iar cînd constat în ce măsură poezia mea a fost legată
 de nașterea mea spirituală, nu e un fel de împușcare să dezvăluie ceea ce a fost o
 gestație și o naștere dureroasă? A plămîni un poem, înseamnă a plămîni
 și a frămînta adevărata ta ființă. Nu e decît un singur act. Și toată această căutare
 nu e frămîntată cu viața mistică însăși. Cel puțin, o atare analogie este cu atît
 mai mult resimțită, cu cît ai tu însuși tendințe mistice. Francisc din Assisi, Ioan al
 Crucii, Baudelaire, Rimbaud și Pierre-Jean Jouve ne-au lăsat în privința aceasta mă-
 ruri răscăltătoare.

Acum cîțiva ani, îi scriam lui François Hertel că am primit « o lovitură de lumină
 în suflet ». Dar ceea ce nu i-am scris atunci este că a primi o lovitură de lumină
 înseamnă totodată a primi o lovitură de întuneric. Și această bezădă e cu atît mai
 teribilă, cu cît lumina a fost mai orbitoare. Căci ființa umană e atît de vastă, încît
 oscilează fără încetare între un abis și altul, între un pol al conștiinței și celălalt.
 Eu nu cunosc acest frumos marș continuu spre soare. Eu nu știu decît sfîșierile ful-
 gerului și căderile în bezne. Dar, în pofida a toate, simt că la capăt se află o mare
 țară unde zorile sale fără a înceta vreo dată. Or, a deveni conștient de cei doi poli,
 înseamnă tocmai ceea ce eu numesc naștere spirituală. A te naște, înseamnă a simți
 tragicul ființei tale. Iar conștiința noastră e cu atît mai ascuțită și mai vie, sensibili-
 tatea noastră este cu atît mai profundă, cu cît cei doi poli sunt mai depărtați unul
 de altul. De fapt, pentru mine, concepția tragicului e de nedespărțit de viziunea celor
 doi poli. Astfel, un poet, un muzician și un pictor sunt cu atît mai tragici cu cît
 sunt mai sensibili la lumină și la întuneric; cu cît există trecere, cădere a solarului

* Din Les octes retrouvés, 1970.

calificativul spiritual în relația sa cu spiritul, nu cu supranaturalul). Regăseam acolo rădăcini amerindiene. Fără îndoială, un psihanalist ar putea să afirme oricând că eu luam cunoștință de ruptura cordonului ombilical... cu tatăl, că deveneam adult. Nu știu nimic despre așa ceva. Tot ce simt și știu, este că, la fel cu orice om, aveam o mare nevoie de a învâdăcina soarele în inconstanțul meu pentru a crede în viață. Iar primul gest al luptei mele contra dualismului a fost acela de a lua soarele în mână, de a-l îmblânzi, de a-l măsă arși; atunci am putut să-l ascund în adâncul pieptului meu, în nucleul flinței mele.

Și se va naște... un țărnam solar în
incinta miilor.

Da, acum pot să depun mărturie despre soare, despre «fratele Soare», de acord cu Francisc din Assisi și toți amerindienii și toți oamenii care l-au lăudat. Din clipa când soarele se lichează în sexualul unui om, sexual, iubire sunt acceptate. Dualitatea a murit! Chiar dacă ea apare din nou, ea nu va mai fi decât umbra unei cumplite boli a flinței.

De fapt, în a doua mea carte, Secvențe de aripă, nu numai că am glorificat spațiul și infinitul vieții și ale omului, dar m-am lăsat cătropit de acest al doilea soare și este femeia. Fără a face aluzie la accepția sfințului Pavel, am devenit un nou Adam și am primit-o pe Eva cu toată puterea dragostei unui om care abia se născuse.

Cind codrii-n corpi tău aleargă
și-archipelaguri mari de lăcrămioare...
Vie-i matricea ta de vise arctice prelungi
și proaspătă de galaxii și ferigi.

Cîtă pasiune pentru femeie și sexul ei trebuie să cunoască uneori omul viu! O clipă, «triunghiul negru» devine abisul în care flința nu mai are limite. Iar îngoasa îl părăsește, și umerii lui sunt uși! Cei mai mulți își închipuie că ne reîntorcem mereu la abis pentru a regăsi starea îndepărtată de pre-naștere și de pre-angoasă. Dimpotrivă, eu sunt convins că cu cît pasiunea vieții consumă un om, cu atît el trece prin femeie și cu atît înainteză. (Spun clar cel ce trece, nu cel ce se înrădăcește, ca Don Juan.) De fapt, omul are în mai mare măsură nostalgia infinitului în fața sa, decât a pre-conștiinței îndărătul său. De la primul contact cu aerul, răul duratei se instalează în plămîni. Lunga evoluție a vieții, de altfel, nu este arca tragedia și grandioarea unei științe care a vrut să dureze? Omul, care este această știință devenită conștiință, nu se diferită. El se îndreaptă spre femeie, pentru a trăi mai intens. Astfel, pentru mine nu există nici o îndoială că cel care urăște sexul, devine un închiștor al vieții înseși. Acolo nu se naște niciodată. El nu cunoaște decât obsesia neflinței. Pentru mine, a Acolo nu am, înseamnă a trece mai înțil prin abisul sexual și al femeii. Totuși, concep deveni un om, înseamnă a trece mai înțil prin abisul sexual și al femeii. Totuși, concep foarte bine, pe un alt plan, că sfințl trece prin celălalt, fratele său umilit, și înfometat. Cum ar putea să accepte eul său, cine nu-l acceptă pe celălalt? Trebuie deci să poți să te hrănești cu femeia cum te hrănești cu soare.

Îmi mai rămînea să fac al treilea pas, cel mai greu, cel mai penibil: să mă accept pe mine însumi. Mi se pare că tocmai aici dualismul are cea mai mare priză, cele mai multe rădăcini. Căci trebuie mai înțil să te accepti, să te vezi cu limitele tale și cu

putințele tale, înainte de a purcede la îndelungata luptă cu Îngerul, care, într-o zi sau alta, ne împinge în fața divinității. Și în mod deliberat eu îndepărtiez aici această etapă, pentru că ea nu are sfîrșit. Lupta continuă pînă în ultima clipă. E întreaga poveste a unui om și a unei vieți.

Vorbesc de etape, dar este evident că, de la o carte la alta, aceleași etape revin, că ele se amestecă și se încalecă. Viața nu este chiar atît de simplă iar înaintarea implică atîtea reculuri și eșecuri! Astfel, povestea acceptării eului meu, întreprinsă în prima mea carte, se continuă în cea de a treia, Soarele dedesubtul morții. A te accepta pe tine înșuși, înseamnă nu numai a-ți accepta flința, ci și poporul tău. Căci gricore ar fi nivelul limbajului unui poet, acest limbaj are chiar singele poporului său în cuvinte. Numai celor orbi li se pare că uneori poetul se îndepărtează de poporul său. Prima datorie a generației mele a fost aceea de a termina lupta împotriva dualismului, care fusese întreprinsă de Saint-Denis Garneau. Or, abia ne eliberaserăm, pe plan personal, de penibilul dualism, că am și fost siliți să luăm act, pe plan național, de o dualitate nu mai puțin dăunătoare: dualitatea limbii și dualitatea politicii. Ca fel de oameni blestemați trebuia să fim noi, pentru că singura noastră moștenire să fie dualitatea? Individ și popor, noi o purtăm în artere ca pe o țară. Iar noi care ne trezeam după ce visasem o cultură care trebuia să fie cea mai înaltă expresie a poporului nostru, puteam noi să ne iluzionăm și să ne închipuim că această cultură prindea formă și rădăcini vii în pofda zidului dualității? Împreună cu mai mulți poeți din generația mea, eu nu puteam decât să scriu poeme care făceau într-un fel «psihanaliza» unui popor care îndura dualitatea. Și atunci, ca o forță a gloriei și a spașului, suiră în mine mai multe cîntece ale viziunii eliberării: «Geologie», «Iar noi am vrea», «Fluviul vertical», «În lumină» și «Giganți triști».

Azi ieșim gîd într-o baie a memoriei pentru a locui albi
matricea vegetală și vastă...
Sîngele cu înțetul iubi carnea.
Soarele se înalță pînă la om.

Da, soarele e mereu acolo. Pînă aici, am vorbit despre povestea eliberării. Dar încă n-am spus nimic despre celălalt pol, cel negru, de care de asemenea trebuie să fim conștienți. Trebuia să reiau, unul cîte unul, toate poemele mele, pentru a face să se simtă că moartea, răul, neliniștea, suferința — toate lucruri inerente condiției umane — par să contrazică, să împiedice sau să distrugă mersul meu spre soare, spre femeie, spre eul meu, spre poporul meu și spre Divinitate. Astfel, multe imagini ale mele sunt concepute ca niște contraste care se unifică, ele sfidează mereu vechiul principiu al non-contradicției. Eu nu văd decât perpendiculă cei doi poli. Aici se află chiar esența eului meu și a poemelor mele.

O, cutremurul corpului,
cînd viața prea vie și blondă,
se izbi de moartea opacă,
de spațiul lutului.

Moartea e în soare
cînd omul se face noapte...

Nu mi-este cu puțință să-mi urmez mersul, decât asigurîndu-mi cei doi poli. Cea ce înseamnă să spui că a fi viu, pentru mine, înseamnă a avea curajul de a accepta

această viziune, această conștiință a tragicului; de a accepta această tensiune. Nu există nici o îndoială, de pildă, că faptul de a trăi zilnic cu moartea, a o înfrunta, a resimți forii neliniștii ei contribuie la menținerea acestei tensiuni. Într-un anumit fel, eu nu pot să mă gîndesc la moartea mea, fără a avea impresia că voi îndura actul cel mai injust și mai arbitrar pe care-l pot concepe. Îndată ce vrei să trăiești și ai față de viață o iubire intensă, mi se pare de "negindit" ca ființa noastră personală să fie de ordinul finitului. Iar moartea devine atunci marea privațiune, nu prin anticipație, ci pentru că ea deja se insinuează în noi în ritmul pulsațiilor inimii. Animalul, din mine, pe care-l simt pînă în cele mai mărunte fibre de mele, nu acceptă moartea pe plan biologic. Dar omul care sunt nu-l poate suporta angosta decît pentru că încearcă, pe plan poetic și metafizic, o speranță deorăntă. Astfel, anumite elanuri spre lumină, anumite intuiții ținînd din supra-conștiință sunt posibile și imaginabile; dar ele nu sunt așa, decît pentru că s-au hrănit din rana privațiunii. Astfel ajung să trăiesc și să accept acest dureros paradox al ființei umane. Conștiința morții și speranța mă fac demurg, și nicidecum asemenea "isme" ca supra-realismul. Or, această trîntă cu moartea, această rană a privațiunii și această speranță, eu le resimt nu numai pe plan personal, ci și la nivelul colectivului, la nivelul umanității. /.../

/.../ Poetul nu se simte strivit de misterul lumii cum putea să se simtă omul primitiv, el îl înfruntă și îl pătrunde ca un fiu al lui Orfeu și Prometeu. Prin simțirea sa, primitivul se teme; prin simțirea sa, poetul iubeste și cunoaște. Căci funcția poetului e aceea de a iubi viața și de a da socoteală de extazul său. Or, funcția omului de știință este aceea de a observa fenomenul pentru a-i descoperi legile. Iar dacă acest savant iubeste, ca Teilhard de Chardin, el nu iubeste ca om de știință, ci ca om, ca poet. Funcția poetului e și aceea de a cunoaște. Ca și omul de știință, el contemplant viața, dar mijloacele sale sunt imaginația și sensibilitatea. După Jung, poetul acționează asupra "spiritului inconștient al timpului". El pregătește inconștientul pentru meta-morfezele creației viitoare. Și prin intuiția sa, prin inconștientul său, el anticipează descoperirile și conștiința omului de știință. Abordarea unui text de către semiologie, de pildă, e un efort de cunoaștere științifică. Cu toate că necesară, această cunoaștere își are limitele sale și nu exclude intuiția pe care un poet poate s-o aibă asupra unui asemenea text. Acesta își pune întreaga sa personalitate în serviciul lecturii. Ceea ce îl pasionează mai întîi este dimensiunea existențială. Acolo unde intră în raport dialectic, lingvistic observă, structuralistul propune un "joc de figuri pur raționale", et cetera. Or, bine înțeles, lumea imaginară nu e niciodată reductibilă la o sezișare rațională, logică sau sociologică. Ea este în sine o cale de cunoaștere. Trebuie să fie respectată ca atare. Noii vrăjitori capătă cu ușurință năvruri imperialiste. Dar omul de știință, nu se află oare el abia în primul stadiu al descoperirii și cunoașterii? Nu suntem decît în zorii vîrstei științifice. Poetul, însă, el s-a născut odată cu omul vîrstei mitice. Și, de atunci, pleoapele lui nu s-au mai închis, privirea sa merge mereu mai departe în zare, și mai repede. Iar ceea ce un poet vede în ființa sa, în univers, nici un om de știință nu va vedea. El nu se află la același nivel de luciditate.

Iată ce înseamnă pentru mine experiența poeziei. Ea este indisolubilă de viața mea. A mă gîndi la experiența mea poetică, înseamnă a gîndi în termeni de durere și bucurie. Și poate că, la poezi, percepția, experiența durerii și a bucuriei sunt mai profunde. Pentru a întrebuița un cuvînt pe care contemporanii mei îl plac îndosebi, așa zice că poetul este un specialist al durerii și bucuriei, ca sfîntul. O, de-ar fi oamenii care resping poezia, poemul, cît de mult este vorba în ele de propria lor viață, de propria lor ființă! Poetul este un specialist al omului total, el nu e decît om, uman-

tate. Dacă oamenii ar vrea să nu-și piardă puterea de a simți, să nu se usuce, să nu creadă exclusiv în intelect, atunci ei ar simți că poemul este un lucru în mod esențial simplu, că omul vorbește în el despre iubirile și despre morții săi, despre soare și despre pămînt, despre celule și despre galaxii; ar ști că poemul nu e obscur decît în măsura în care puterea lor de a simți este diminuată. Nimic nu e obscur pentru simțire, totul e obscur pentru intelect. Or, majoritatea oamenilor abordează poemul așa cum se abordează o problemă; în loc să se apropie de el cum te apropie de soare, fluviu sau femeie. Refuzul de a simți, teama de a fi naiv, — iată ce distruge pe poet și pînă la sfîrșit pe om. Pentru a concepe o societate, o umanitate fără poet, ar trebui să se conceapă o umanitate care și-ar fi renegat natura sa umană. Iar eu sper că puterea noilor vrăjitori nu va fi atît de mare pentru a împinge omenirea la o sinucidere mentală sau fizică. Astăzi, știința e pentru umanitate ceea ce este primul creion mentală sau fizică. Într-un anumit fel, oamenii sunt la fel de subjugati de știință și de tehnică, pe cît puteau să fie primitivii de elemente. Dar atunci cînd vor simți vidul acestei securități iluzorii, cînd vor avea nevoie de speranță și de iubire, poetul va fi printre ei, gata să le ofere focul său pur, slaba sa lumină și omnia întreagă.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Pornind de la Novalis

... Cu rationalismul secolului al XVIII-lea sîntem, în anumite privințe, la antipodii gînditorilor Renașterii, atras de panpsișm și fascinat în mod cu totul deosebit de cunoașterea astrologică. Acesta din urmă concepea omul ca pe un microcosm avînd propria sa unitate și oferind o perfectă concentrare a cosmosului înșuși. În Occident, începînd cu Grigore cel Mare¹ și mai ales cu Bernard Silvestris, se credea că microcosmosul se reflectă în macrocosmos. « Natura a creat omul după imaginea macrocosmosului », scrie Alain de Lille. Magia și astrologia trebuiau să permită omului dominarea forțelor ascunse ale universului. Acest om al Renașterii era în căutarea totalității. Adevărurile prea bine stabilite se năruiau unul după altul. Pămîntul încetase să mai fie axa lumii, doar pentru un Copernic așezat axă fusese dintodeauna soarele. Intelctualul Renașterii, se va spune, gîndea în termeni de ruptură. Numai Dumnezeu va rezista surpării acestor idei absolute. Dar, deja, pentru un Pico de la Mirandola, « nu totul este în tot ». Omul este un creator care decide în mod voluntar asupra destinului său în ierarhia ființelor. Cu Leonardo da Vinci, predomină nu judecata predecesorilor ci experiența. Totuși, vechiul vis al unității cunoașterii subsistă și « se prelungește în magie, în alchimie sau în sisteme extravagante de punere în corespondență a diverselor ordine ale universului și științei ». Magia, știință nobilă prin excelență, descoperă « adevărata urzeală a universului ». Imaginația domnește ca o formă de activitate cu adevărat suverană². Giordano Bruno va spune: « [...] imaginația este, într-adevăr, simțul simțurilor [...] Rămînînd ascunsă și acționînd înăuntrul sufletului, acest simț conține părțile superioare ale ființei vii și constituie, ca să-i spunem așa, culmea ei. (Căci în jurul lui a construit natura întreaga mașinărie a individului.) » Anumite cugetări ale lui Nicolaus din Cusa (« creația este reprezentarea vorbirii interioare »), sau ale lui Paracelsus

(« Din lumina Naturii trebuie să vină iluminarea pentru ca textul tuturor libri naturae să fie înțeles... »)

În fine, « întregul pămînt este o carte, o *Liberei* (bibliotecă) în care întorcî paginile cu piciorul și pe care trebuie s-o studiezi peregrinînd », îi influențează, pe diverse căi, pe primii romantici. Toposul « cartea lumii » îi magnetizează. Pornind de la Montaigne și Goethe, trecînd prin Descartes, Diderot, Rousseau, ei vor putea spune, la rîndul lor: « [...] mi-am petrecut restul tinereții călătorînd ». Acest spirit al Discursului despre metodă va persista.

În multe privințe, este evident că Romanticul restabilește legăturile cu omul Renașterii. Astfel, mitul este pentru el, cum a demonstrat-o Bégûin, mai real decît « catalogul datelor sensibile ». Prezența în el a divinului apare romanticului mai fi surprînsă cît Novalis a remarcat, în *Die Lehrlinge zu Sais*: « Ce ciudat ca tocmii cele atît de apacit cum sînt deobicei chimistii ». Pentru poet, Natura este, într-adevăr, singurul Tot cu care omul se poate compara. Romanticul, ca și umanistul, sînt conștienți că « vîrsta de aur a adevărului nu se află în urma lor, ci înaintea lor ». După el se întoarce spre omul inferior. Ca și Calvin, el crede că « prin cunoașterea de sine se ajunge în mod firesc la cunoașterea lui Dumnezeu ». Pentru romantic, ca și pentru umanist, limbajul și literatura au o importanță fundamentală. Pentru romantic, ca și pentru scriitorul Pleiadei, poetul este un inspirat « învestit cu o « ea permite [...] să-ți sporești imaginația, să contempli mama Natură în deplina ei măiestrie ». Dar, deși e o călătorie reală, « e totodată și călătorie înăuntrul lor înșile, și care le e proprie », iar uneori, în anumite cazuri, o ruptură cu Antichitatea. Totuși, romanticul, spre deosebire de umanist, a rupt cu Antichitatea. El se consideră « un modern ». El restabilește legătura cu omul Evului Mediu, cu creștinul, cu barbarul, în timp ce umanistul este legat de lumea antică și de cunoașterea clasică. Al cincilea *Imn* al lui Novalis are semnificația unei *treceți*. Romanticul se angajează pe o altă cale decît aceea aleasă de clasici precum Goethe sau chiar Hölderlin. Romanticul își asumă totalitatea convingere a lui Fichte: « Îndreapă-ți atenția spre tîu, lată cea dintîi înjunțione a filosofiei la adresa discipolului ». Dar nu e sigur că atît de apropiată: « Imperiul voinței e separat de imperiul cunoașterii. Ele se lasă să subsiste o anumită îndolală.

Dacă omul secolului XVIII, al *Aufklärung*-ului, a fost insensibil la imagini, orb în fața nenumăratelor semne ce scintilează în univers, s-a spus că, totodată, el a fost și o ființă « fără mirare, fără anxietate ». Romanticul părăsește turnul de observație pentru a-și îndrepta privirea spre sine. Uneori, el reia contactul cu tragicul existenței, conștiința sa este « nefericită » în fața tensiunii dialectice. Apar astfel o nouă metafizică, o nouă sinteză. Primii romantici sînt moniști, cel puțin la începutul noii lor tentative de a investiga lumea. Ca atare, ei se îndepărtează de Jacob Böhme și de cea sensibilată acută față de tragedia creației, de prezența răului, de lupta înrîncenată « dintre principii contrare », de Dumnezeul unic « care este Răul și Binele ». Repaar marile mituri: Unitatea, Sufletul lumii, Numărul suveran, Vîrsta de aur, Limba primitivă, cărora romanticii le vor adăuga Noaptea, inconștientul și

¹ Fragment din eseu *Depuis Novalis*, Ed. Hurtubise HMN, Montréal, 1973.

² « Omul este, într-un anumit sens, toată lucrurile ».

³ Mai tîrziu, Malobranche, cum bine se știe, va încerca să compromită imaginația, atribuind filosofiei această funcție critică.



«Vezi, mîna nu se închide în semn de posesiune...»



REMBRANDT VAN RIJN, *Logodnica ebreie*, detaliu
cître 1664 — ulei pe pînză, 1,180 x 1,640 m, Amsterdam Rijksmuseum

Moartea vie

Există o lumină ce nu vine
nici de la soare, nici de la lună.
LIE tzeu

Iar lumina aceea nu se aşează
prin nimic cu lumina sumbră
care, străpunsă de tenebre, ne întuneacă
RIMBAUD

IV, 3

Rar se întâmplă ca Viviane să nu-i aducă un cadou lui Jean. Chiar dacă el o certa, ei nu-l păsa. Uneori era un album cu reproduceri de pictură. Alteori o pen-sulă sau pînă. Într-o zi, ea îi aduse una din cele mai bune lucrări consacrate lui Rembrandt. Jean îi spusese că era pictorul care-l marcase cel mai mult, după Vermeer. Văzuse o bună parte a operei lui în diverse muzee. De altfel, nu se dusesse în Olanda decît din venerație pentru Rembrandt și Vermeer.

Imediat, nerăbdător ca un copil, el începuse să caute reproducerea Logodnicei ebreie.

« Uite, Viviane, ce minune, cîtă omenie ! Vezi, e tabloul unei logodne, deci al unei iubiri. Dar ai zice că e o iubire ce abia se naște, sau oricum o iubire încă fremătînd de discreție. Oare se iubesc ? Pot ei să se iubească, odată ce tînașa fată a fost aleasă fără știrea ei ? Observă somptuozitatea în roșu și ocru a veșmintelor, care permite luminii să se pîrguie, la fel granulația pielii, ridurile, oasele. Dacă privești cu atenție, ceea ce te orbeste este tandrețea puternică a logodnicului. E adevărat ! E parcă sensul tabloului. Vorbește limpede. Nu se poate spune că logodnicul ia în posesiune această femeie ca un negustor. Sigur că nu. El o oferă întîii ei înșei aproape cu religiozitate. Asta e. Înainte ca ea să i se dea lui, el vrea ca ea să

se dăruie ei înșei ; să ia cunoștință de propria-i personalitate, să o afirme în mod liber. Vezi, corpurile lor nu se îmbrățișează. Logodnicul o cuprinde pe fată cu brațul stîng, fără să insiste, evitînd mai ales ca mîna ei să afirme gree pe umărul ei. Indexul e ușor ridicat, ca pentru a micșora tensiunea. Dar, fără îndoială, indexul, mîinile drepte e acela care dă operei adevărata ei semnificație. Poate, însă, că merg prea departe. Pot îndrăzni să spun : « adevărata semnificație » ? Desigur nu ! Vezi, mîna nu se închide în semn de posesiune, ea ocolește cu delicatețe sînul stîng. Logodnicul o lasă larg deschisă. Distanțarea degetului mare vorbește de la sine. Cîtă gravitate la bătrînul Rembrandt ! În tinerețea sa, în forța vîrstei, deghizat în ofițer, cu capul mîndru, febril de ambiție, n-ar fi putut să prindă cu atîta profunzime sensul logodnei. A trebuit ca, prin nenorocirile sale, Rembrandt să rămîna singur cu Dumnezeu aproape (« tînașă fată », zicea Dostoevski).

« Nu găsești, Viviane, că logodnica (soția, sau Rebecca, vor zice unii) are ceva inezisabil, ceva de o gravă îndoială ? Ea pare neliniștită, puțin tristă, ca și cînd ar presimți întreaga sa viață viitoare. Cu mîna stîngă atinge din virful degetelor mîna logodnicului de sub sînul său, și din instinct mîna ei dreaptă (curbă prelungind obrazul drept al bărbatului) se ține închisă pe pubis, într-un gest de pudoare ce subliniază poate una din temerile sale. Cel puțin, așa mi se pare. Gest care nu are, de altfel, aceeași semnificație ca cel al lui Venus din Urbino de Tițian.

« Bineînțeles, tu ai putea descifra alte semne. S-ar putea să înțrîzi asupra ochiului logodnicului sau să te oprești numai asupra țesăturii veșmintelor. Or, eu cred că există ceva inaccesibil, de îndată ce încerci să depășesc dimensiunea « vorbită » a operei. Oare mă confrunt eu atunci cu puterea luminii active, a picturii în ceea ce are ea misterios, în ceea ce are ea de netrecut ? Văd, dar mi-e cu neputință să spun ce anume.

« Rouault a scris : „ Oare unde e, în artă cel puțin, acest progres cu care nise tot împuiază urechile ? ” De fapt, cine ar putea spune că există progres de la Rembrandt la Vasarely ? Nu se poate vorbi decît de apariția unor mijloace noi și a unor materiale moderne. În realitate, oricare ar fi epoca, ochiul vede întotdeauna plecnid de la suflet, și astfel își proiectează viziunea sa asupra lumii. Cel care au sculptat marele Buddha din Bamiyan, înalt de o sută galzei de picioare — îți dai seama ! — au exprimat ideea de excelență și de nemăsurat pe care o aveau despre Buddha, după cum sculptorul din Moissac l-a înălțat nemăsurat pe Christ înconjurat de învîțăcei lui pitici ». (...)

În timp ce Jean se înflăcăra, Viviane îi sorbea cu dragoste din ochi, ca și cum ar fi fost un peisaj elaborat de spirit, un munte Sainte-Victoire devenit spirit. În înconjurarea umerii cu brațul drept, sau îi mîngia ceafa, atingîndu-l în treacăt. În acest personaj-logodnic al lui Rembrandt exista pentru ea ceva din Jean, adică pacea mîinii și respectul libertății celui alt. Ceea ce Viviane simțise și iubise imediat la el.

VII, 5

Viviane o urmă pe Véronique. Cînd ajunseră, Gilles nu se întorsese încă de la lucru. (Într-o zi, își spunea el adesea, n-am să mă mai întorc. Mă voi retrage îngă fluvii. Turba că trebuie să așeze coloane de cifre, unele sub altele.) Cum poți să fii poet și să faci opt ore de contabilitate pe zi ? Era aberant să-ți ceri unui om să fie atît de rupt în două. Viața nu-i putea pretinde la nesfîrșit această despicare ! Jean avea dreptate. Mai bine să înnebunești, să te lași la fund. Ah ! cînd copiii vor fi mari, independenți, o să lase el totul. Va scrie atunci poeme în care cuvintele să lăucească la fel ca zăpada).

* Fragmente din romanul *La Mort vive*, Montréal, Les Quinze éditeur, 1980.

densitatea poetică a ansamblului. Caut un ton de muzică de cameră, în care uneori izbucnește violența unei disonanțe ca o fotografie realistă apărută brusc pe o pînză».

Momentele de viață alese de autor sunt, de obicei, cele de criză a creației, de impas în fața pînzei sau paginii albe. În felul acesta se luminează drumul oricărui artist în căutarea propriei identități. Iar obsesia fundamentală, urmărită la toți artiștii citați mai sus, de la Vermeer la Rouault, este aceea a luminii. Poetul Ouellette, era el însuși un solar, cum o mărturisește în *Journal dénoué*. Dar aici lumina devine aproape subiect al picturii, în orice caz spațiu și mijloc de creație, limbaj. Vorbind despre pictura sa ca despre o «odisee interioară, în care fiecare pînză constituie o trecere, o stelă funerară, o epifanie», personajul principal consideră lumina drept «Graalul său»: e darul pe care — afirmă el — l-a făcut viața prin intermediul muzicii lui Mozart, dar și prin mijlocirea lui Vermeer, la care «prezența luminii /.../ pare pecetea flinței și a eternității».

De altfel, chiar explicația sintagmei care dă titlul romanului are la bază tot interpretarea luminii: «Ești singur cu lumina, cum ești singur cu moartea ta. Încep să mă înfășor în manta veche a lui Rembrandt. Dar eu sunt un privilegiat întrucît eu văd. /.../ trebuie să faci saltul în alb, chiar dacă sufletul nu-și mai poate reveni din asta, chiar dacă el devine negru... Moartea vie».

Tensiunea lăuntrică a necontenitei dezbateri cu sine, pe care Fernand Ouellette o transferă de la o artă la alta, este cea ce dă valoare existențială și ideatică acestei proze lucide, de om de gust, de intelectual, de stilist.

A.L.

MIHAI ISPIR

PUNȚI CĂTRE LUME

Vie des arts

Apărind trimestrial, începînd din 1956, revista canadiană *Vie des Arts** este gîndită a fi, așa cum nota în editorialul numărului 100 din toamna lui 1980, Andrée Paradis, directoarea publicației, «o unealtă de expresie deschisă... un vehicul care să țină seama de prioritatea imaginii». Din programul revistei, punctat în același editorial, reșinem atenția față de stabilirea «unui contact strîns între artiști și public», ca și asumarea misiunii de a atinge «toate elementele culturii umane».

* Publicată de Societatea La «*Vie des Arts*», cu ajutorul Consiliului Arțelor din Canada, al Ministerului Afacerilor Culturale din Québec și al Consiliului Arțelor al Regiunii Metropolitane din Montréal.



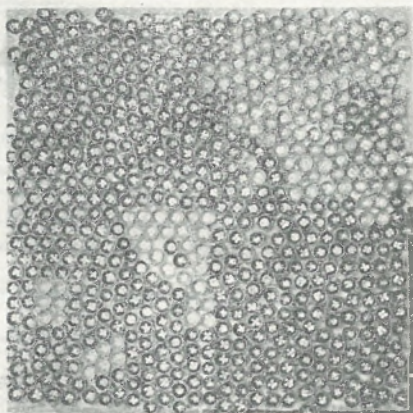
Primul director al muzeului, Gérard Morisset, vedea în *Vie des Arts* « un organ de informare pe cât posibil de larg și complet ». Și continua: « Toate disciplinele artistice vor avea partea lor, cele ale trecutului, ca și cele de astăzi. Tendințele actuale vor face obiectul unui examen grăjului și imparțial; căci *Vie des Arts* nu e deloc dirijată împotriva cărui sau cărui grup de artiști, ci, mai degrabă, către artiști și public. Nu e vorba de a se acorda sau de a se refuza, ci de a se decide să înțeleagă anumite arte, care e legitimă, și un anumite public, care e o funcție, nu e momentul certurilor dar care nu are totdeauna dreptate, dar al acțiunii educative. A face înțelesă opera de omul de seamă, de marele artist, de marele gânditor, de marele om de știință, de marele om de literatură, de marele om de artă ». Acestei prolec, act de justificat în anii '50 când a fost formulat, s-a făcut în anul '80, Andree Paradis îi adaugă o nuanță care e în vedere și realitatea mai recentă a postavangardei: « a nu lăsa să treacă neobservat artistul de astăzi sau de mine pentru care sensul e din nou legat de o idee a valorii ».

următoarelor argumente generale: «Mai curînd decît să dorească a fi obiective, aşteaptă privire (a artiştilor) asupra mediului video e întrospectiv în căutarea unei realităţi care nu apare evidentă la suprafaţa lucrurilor. Un fel de jurnalism personal, el explorează universul psihologiei prin intermediul asociaţiilor, amintirilor, juxtapunerilor de fapte şi întuieli. Aruncînd o privire asupra contextului născut cultural, alţi artiştii întrebuinţează mediul video pentru a investiga o lume deosebită, presă şi considerată în ceea ce are particular. În fiecare caz, elementul narativ al celor mai bune din aceste opere pretinde o participare specială a spectatoriului».

Sculpture
intégrée

național cu temă similară, organizat de C.N.R.S. la Paris în noiembrie 1979, cu participarea unor producători, cinești (Pierre Kast, Henri Storck) artiști (Cueco, Jacques Monory) esteticieni, critici și istorici de artă (Enrico Fulchignoni, Giulio Carlo Argan, Dan Häuică, Pierre Restany). În dezbateri: rolul cinematografului, al televiziunii ca mijloc de acces la cunoașterea artistică. A fost abordată ceea ce s-a numit antropometria filmului de artă, constând din problemele legate de reprezentarea operei de artă pe ecran. Concluzia a fost că « a arăta e cu totul insuficient, trebuie mai curînd să demonstrezi ». Adus pe ecran, demersul artistului fascinează, s-a spus, tot alt cit și opera. Dacă această transpunere apare cîteodată superficială, e pentru că procesul creator scapă de fapt analizei științifice în cazul artistului, el este ascuns și interiorizat, intim și personal. Pe ecran, nu se vede, în chip inevitabil, decît reflexul exterior, virful icebergului. Este și una dintre dilemele pe care arta video și-a propus să le îndeplinească. O artă căreia, ca un mod

VIE DES ARTS



MEXIQUE
ASPECTS DE L'ART CONTEMPORAIN

Deux expositions d'art contemporain

Paris-ehs a Paris
Westkunst a Cologne

Les expositions d'art contemporain ont été organisées à Paris et à Cologne. À Paris, l'exposition "Paris-ehs a Paris" a été organisée par le Centre National d'Art Contemporain (CNAC) et le Centre National de la Photographie (CNP). À Cologne, l'exposition "Westkunst a Cologne" a été organisée par le Centre National d'Art Contemporain (CNAC) et le Centre National de la Photographie (CNP).

DOCUMENTA KASSEL



Documenta Kassel est une exposition d'art contemporain qui a été organisée à Kassel. Elle présente des œuvres de nombreux artistes contemporains, dont des artistes français. Les œuvres sont présentées dans une grande salle d'exposition, où les visiteurs peuvent admirer les œuvres de près.

Jacobo Borges, Un exode de la transparence

André PATADIS

Sur les pas de Jacobo Borges, l'artiste argentin, on découvre une œuvre qui est une véritable exploration de la transparence. L'artiste utilise des matériaux transparents pour créer des œuvres qui semblent à la fois solides et fragiles.

Néo-expressionnisme

Le néo-expressionnisme est un mouvement artistique qui a émergé dans les années 1970-1980. Il se caractérise par un retour à l'expressionnisme, avec des œuvres qui sont souvent très émotionnelles et très personnelles. Les artistes utilisent des couleurs vives et des formes simplifiées pour exprimer leurs sentiments.

Transavantgardia

*La Diffusion
reflet
du musée
sans murs*

Montréal
à l'heure
du Japon
*La peinture
de Miyuki Tanabe*



L

LES TRACES DE NOS TERRAINS

LES TRACES DE NOS TERRES

 **Editorial**

MONTREAL NOUVELLE OLYMPIE



VIRGIL HAMMOCK
LA NOSTALGIE
DU ROMANTISME

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

și fantasma sa, între obiect și subiect, între real și imaginar. O extensivă formalistă ce a fost radicalizată de imensele progrese ale științei și informației.

Numărul 108/1982 e dedicat în bună parte neopresionismului. O tendință, demonstrează Michèle Cone, nu lipsită de ambiguitate, deoarece noul expresionism se remarcă, oarecum paradoxal, printr-o specifică dimensiune conceptuală. El se întindează pe un nou tip de lectură a lui Freud, prin filtrul psihanalizei limbajului profest de Lacan, o lectură îndrumând spre observația că materia noulor confesiuni nu mai e alcătuită din introspecții și auto-descripții subiective, ci din aspecte socializate ale limbajului vizual: banda desenată, reclamele publicitare, buletinele de informații, reprezentările teatrale, cărțile ilustrate. Nu mai e « nimic fantastic nici suprarreal în spațiul inconștientului » dezvoltat de acest nou mod de expresie vizuală. « Diferența apare mai degrabă în importanța relativă dată diverselor elemente ale imaginii, în scară și dispoziția lor insolite, în raport cu transcripția lor obisnuită. Distorsiunile au a face cu mizanscena aleasă, ceea ce e șezut în prim plan, ceea ce e zărit în fond, ceea ce lipsește... Imaginile, mai curînd decît să caute a se impune prin simpla lor prezență, stimulează la privitor libera asociație, trezesc sentimente noi, reamintesc experiențe uitate și reverii imaginare ». Astfel, « expresionismul ar fi revenit la suprafață, fără autor, fără manifestarea fizică și manuală ale unei sensibilități unice ».

Artă canadiană ocupă, firește, în economia revistei, un loc privilegiat. Însă îndebitate, ea este văzută pe fundalul dat de o perspectivă globalizată asupra creației artistice actuale. Un exemplu este numărul 96/1979 unde se rezervă un cuprinzător spațiu « tinerii sculpturi ». Aici, în articolul intitulat *Une sculpture qui naît d'un espace partagé*, Germain Lefebvre notează că, de la o vreme, numeroși sculptori tind să-și înconjure demersul de o aume « discreție ». Aceștia preferă să « împrumute sau să-și împartă spațiul mai curînd decît să-l ocupe ori să-l invadeze. Unii se adresează teoreticienilor, oamenilor de știință, spre a-și verifica modul de investigare a spațiului, alții fac din acțiunea lor o întreprindere colectivă, iar alții dialoghează cu materia acordîndu-i cea mai mare credință; în fine, există și aceia care păstrează vie o vechi tradiție și care, după modelul naturii, creează forme, obiecte decupîndu-se pe orizont și pîrînd a avea viața lor proprie ».

Despre artă și regionalism este vorba în numărul 93/1978—1979. « Artă regională e o artă regionalizată, și cum se poate defini o artă regionalizată ? » este întrebarea extrasă din editorialul numărului, căreia și Marcel Rioux încercă să-și răspundă în articolul *Régions: nostalgie ou avant-garde ?* El vede conlucrarea regionalismului, ca realitate specific canadiană, și artelor, « care sînt, prin esența lor, prospectivă ale unor noi lumi posibile » implicată în geneza « unui nou imagină social », întemeiat « acolo unde continuă să existe o aume densitate culturală », pe « un fel armonios de a conviețui cu natura, cu semenii și cu sine însuși, în continuitatea timpului și istoriei ». Mai semnălm, în același cadru al reflecției vieții artistice canadiane, comentariul lui Oliver Botar din numărul 113/1983 despre Ron Kostymink și *constructivismul* canadian, curent « în același timp înfloritor și ignorat », teoretizat înce alte de publicația universitară *The Structurist*, ce apare din 1960. Interesantă și documentată, cronică lui Botar ne face să înțelegem constructivismul ca pe o rudă apropiată a constructivismului european, propunîndu-și să abordeze « noul nivel al realității pornind de la care artistul poate să abstragă », un nivel « al procedurilor de structurare inerente naturii, și nu al unei creații naturale deja săvîrșite ».

Oglindit de *Vie des Arts*, spectacolul arti canadiene contemporane se dezvoltă multiform, plin de vitalitate. Una din laturile sale cele mai atășate pare să fie pictura realistă de tip « fotografic » și totodată « primitiv », în cadrul căreia motivul

banal dobindește, prin tratare, mister sau monumentalitate, oarecum în tradiția Seurat-Signac revăzută prin suprarrealism. Exponentul marcat al tendinței e Alex Colville, despre care Virgil Hammock scrie că utilizează « un spațiu existențial », menit a sugera impresia de « solitudine într-un loc misterios » (nr. 84/1976). Transferată în domeniul sculpturii, vocația realistă a artei canadiene apare subliniată în categoria « obiectului », de pildă la Richard Prince, care-și propune, potrivit caracterizării lui Pat Perry din nr. 85/1976—1977 « să recreeze, sub o aparență vizibilă, mecanismul unei forțe a naturii — vîntul », evocînd un instrumentar tehnic (anemometru, gruea, ventilator) apropiat. De « obiect » se leagă în bună parte și creația lui Ulysse Comtois, atras și de experiențele mișcării artistice franceze *Supports/Surfaces* (nr. 112/1983). Realismul se aliază pe de altă parte cu arta conceptuală în pictura lui Michael Brodie. Despre acest artist, Bradford R. Collins scrie: « Ca regulă generală Brodie se interesează de factorul timp. Mai exact, el se preocupă de implicațiile filosofice ale timpului rectiliniu și nonrectiliniu... Brodie dorește să respingă timpul rectiliniu, pentru că are intuiția că acest timp (e vorba de timpul măsurabil prin ceas sau calendar) este integral legat de alienarea omului de Natură » (nr. 82/1976). Un interesant mixaj de plastică a obiectului în viziune *pop* și disocieri conceptuale individualizează opera lui Pierre Ayoit, prezentată în nr. 97/1979—1980, de Gilles Daigneault, drept « un discurs eficaș asupra limitelor iluzionismului pictural, al formatului prea decorativ al gravurii, și, mai general, asupra raporturilor dintre artă și realitate ». Artă *pop* inspiră, se pare, și arta murală a lui Guy Montpetit, materializată în importante edificii publice, stații de metrou ș.a. Despre ea, Guy Robert scrie că figurează « într-o transcripție simbolică deopotrivă critică și umoristică, modul său de a considera anumite pulsuni profunde ale civilizației actuale » (nr. 89/1977—1978). Opus *pop*-artei prin îndepărtarea oricăror referințe la lumea vizibilă, minimalismul e, la rîndu-i, prezent în Canada, unde teoriile neoplasticiste își găseau și în anii '50 ecou în pictura lui Guido Molinari, bazată pe un sistem serial ce tindea « să elaboreze o multiplicitate spațială » condiționată de « funcții ritmice și cromatice » (din declarațiile artistului reproduse în nr. 83/1976). Îndebînt însă, minimalismul canadian include conotații și devieri multiple, spre simbolismul imaginii, ca la Michel Parent (nr. 109/1983), spre ambient, ca la John David Mooney (nr. 89/1977—1978), spre land-art, ca la Tom Henderson, văzut de Virgil Hammock drept autor de metafore sculpturale transpuse în material efemer (nr. 105/1981—1982), sau spre asamblajul străbătut de amintiri gestualiste, practicat de Donald Lindblad (nr. 82/1976). Iar dacă experiența minimală reprezintă, în felul ei, o încercare de a explora limitele unui cadru consacrat al comunicării artistice, o altă tentativă de cercetare a posibilităților artei, a fundamentelor sale, conceptualismul, își găsește un exponent canadian ca Iain Baxter, comparat de Eric Cameron cu Joseph Kosuth, într-un articol unde interogațiile și analizele critice clarifică dimensiunile unui fenomen incitant și controversat (nr. 105/1981—1982).

Spațiul artei canadiene se află în mod constant integrat, în paginile revistei, vieții artistice internaționale, ale cărei evenimente sînt înfățișate nu numai în cuprinsul rubricilor permanente amintite, dar și în grupaje publicistice aparte. Marile biennale — Lausanne, Paris, Veneția ș.a. — marile retrospective, expozițiile Documenta de la Cassel, sînt pe larg recenzate; numere speciale au fost dedicate artei contemporane din diferite țări: Finlanda, Venezuela, Mexic, R. F. Germania, etc. Artiștii ai vechurilor trecute ori ai avangardei istorice a secolului XX, de la Manet și Fantin-Latour la Ferdinand Knopff, de la Braque la Rodcenko sau Kkoshka, au fost prezentați cu ocazia unor manifestări de amploare ce li s-a consacrat de-a

lungul anilor, alături de personalități ale artei contemporane, de la Oldenburg la Rufino Tamayo, de la Beuys la Claude Viallat. Desprindem pe acest fond și cronica, semnată de Andrée Paradis, pe marginea expoziției new-yorkeze, din 1977, a lui Horia Damian, cronică din care cităm: «Poet al cosmicului, un soi de mag ce ne trezește gustul infinitului, Damian este de partea permanentei, în perfectă opoziție cu preoții efemerului. Giulio Carlo Argan subliniază: „Într-o lume științifică și tehnologică, Damian face să reînrăiește noțiunea de artă ca instrument al cunoașterii”» (nr. 86/1977).

Ghid excelent prin universul caleidoscopic al actualității reflectate, *Vie des Arts* reușește să îmbrățișeze, în sumare articulate dinamice, totalitatea acesteia, fără a exclude aspectele mai «tehnice» ale muzeologiei, conservării și restaurării, arhitecturii sau arheologiei, dezvăluind, cu fiecare nouă apariție, seriozitatea preocupării pentru perceperea «dinăuntru» a faptului de artă ca mijloc eficace de informare și formare a cititorului.



GHEORGHE GRIGURCU

CRONICA TRADUCERILOR

«Baudelairianul» Leopardi în versiunea Eta Boeriu

Comparându-l pe Leopardi cu Baudelaire, Ungaretti îi fixa poetului italian fundamentală dimensiune modernă (să reamintim că autorul *Florilor Râului* e socotit drept unul din creatorii conceptului de modern, pe care-l utilizează în 1859, cerind scuze pentru nouatea sa). Oricît de greu e de susținut o strictă similitudine între doi creatori de o asemenea anvergură, putem vedea în bardul de la Recanati un precursor al crizei spirituale a timpurilor noastre, una din cele mai intense flăcări cu întinecat reflex care deschid drumul unei arte prin excelență pline de dramatism, bzuite pe mari rupturi de sensibilitate, de conștiință și de expresie. La Leopardi apar cu pregnanță «categoriile negative» ale liricii, decepția, spaima, dezgustul, tenebrele, haosul, propensiunea spre neant, în contextul unei transcendente goale, a unei renunțări la ameliorare, a unei neîndurătoare sfîșieri al cărei martor fidel e doar cuvîntul. Nefericirea alcătuieste parola unui univers liric dintre cele mai tensionate și mai fără perspectivă din cîte s-a născut vreodată, deși amendată de taumaturgia artei ce realizează, așa cum remarcă Francesco de Sanctis, un efect contrar intenției autorului, care «numește iubirea, gloria, virtutea iluziei, dar își aprinde în suflul o nesfîrșită dorință de a le dobîndi». Scriitorul se descoperă singur, strivit de lipsa de sens a mecanismului cosmic, cuprins de un incurabil «rău al veacului». Disoluția edificiului rațional se îmbină cu devalorizarea idealurilor ca și cu o gravă descumpănire pe plan afectiv, într-o lume bîntuită de flagelul suprem al irațiunii. Raportabil la crîncena disparare care în literatura patriei sale a căpătat întrupări fără pereche (e deajuns să menționăm *Infernul* dantesc și *Mondragala* lui Machiavelli), Leopardi constituie una dintre cele mai importante punți către experiențele lirice «darnate» ori angosate ale secolului nostru (Eugenio Montale, bunăoară, l-a recunoscut ca model de căpetenie), către expresionism, existențialism, literatura absurdului. Intră în compoziția sa și o anume sugestivă indeterminare, acel caracter de experiență deschisă, amar interrogativă, care n-a cristalizat în soluție. Așa cum notează Antonio Gramsci: «În Leopardi se descoperă, în formă extrem de dramatică, criza de tranziție spre omul modern; părăsirea critică a vechilor concepții transcendentale fără ca încă să se fi găsit un *ubi consistam* moral și intelectual nou, care să dea aceași siguranță cu cea ce a fost părăsit». Împrejurare ce-l face încă mai atrăgător, mai apropiat de fluxul creației actuale. Dar să punctăm cîteva caracteristici ale autorului *Ginestrei*, apte a-l configura un statut de modern. Cu toate că în celebrul *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* s-a pronunțat împotriva creației romantice în numele unei solide formații clasice, a unor scrupule de filologie tradițională, condamnînd excesul metafizic, obiectivul spiritualist al «cuvîntului în cauză care i se părea în contradicție cu «adevărul» izvoit din natură, în fapt el însuși ilustrează un romanticism mai apropiat de clasicism (s-a vorbit de un «romanticism al neoclasicilor» în otocento, al lui Prato, Alardi, Tommaseo, Manzoni etc.), însă nu mai puțin marcat de suflul interiorizării și al înnoirii, de conflict cu existența ambientală, de stările anxietății și mobilității. Walter Binni, în *La nuova poetica leopardiana* (Firenze, 1966), afirmă că «Leopardi este culmea liniei poetice italiene, care a început cu criza preromantică și s-a dezvoltat într-un romanticism neoclasic de o puternică și rațională originalitate». Climatul latin a creat romanticismului italian o notă particulară care l-a oprit de la identificarea cu morbidul și

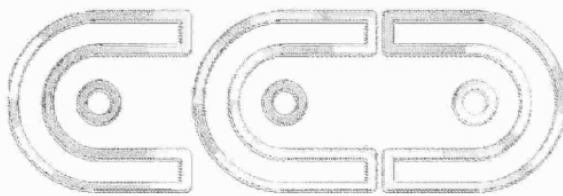
cu dezagregarea formală. Însuși Baudelaire care declara halucinat: « Remantismul e o binecuvîntare a cerului sau a infernului căreia îi datorăm stigmate eterne » a fost, precum se ştie, un cultivator al versului clar, cizelat cu o clasică rîvnă. Denunţînd normele aristotelice, dar conservînd geometriile retoricii, tăietura sobră a expresiei, poetul de la Recanat şi-a turnat substanţa confesiunii în tipare de o limpitate obscură, de o tulburare precizie. Datele personalităţii sale sînt indenebăgabil romantice: orgoliu, entuziasm, sete de dragoste şi de acţiune, năzuinţa spre glorie (« dorinţa mea de glorie este foarte mare, poate chiar peste măsură de mare şi nevincutivă » — scrisoarea din 21 martie 1817 către Pietro Giordani), chiar dacă îi împuică lui Byron excesul, artificializarea unor atari impulsuri. Sintem entenat al caracteriza, aşa cum a fost caracterizat şi Baudelaire, ca pe un mistic demonic ce respinge imanenţa şi e refuzat de transcendenţă, disputat de forţe opuse, îndepărtîndu-se, ca sub puterea unui malfeticu, de tot ce dorşte, imobilizat în vid. Apropiat de Poe, de Georg Büchner, de Nietzsche, de Dostoevski, face parte din familia marilor poseđaşi ai literaturii, revoltaţi împotriva destinului omeneş, întrupînd, ca o situaţie-limită, vocaţia negării. Leopardi descinde ad inferos cu siguranţa somnambulică a unei predestinări. Ducînd o viaţă în răsăp, dă în vileag un luciferism întrerit: existenţial, liric şi doctrinar. Se află în fervoarea sa eroică motivaţia absconă a unui *homo religios* necredincios, gîndind licorile păcatului cu o satisfacţie *à rebours*. Cercetătorilor actuali (v. Silvio Ramat: *Psicologia della forma leopardiana*, Firenze, 1970) le apare limpede coincidenţa ilustrată de scriitor între planul vieţii şi cel al creaţiei. Leopardi e un soi de martir modern al creaţiei, căreia i se consacră cu încreaga sa potenţialitate biologică şi morală, ethosul specific artistului şi gînditorului, fiind definit ca o « tensiune esenţială ». Ipostaza sa poetică e, în sens categorial romantic (aşadar modern), una integral angajantă, « nebună şi disperată », înaintînd către zonele cele mai adînci ale trăirii. Prin deplina sa asumare, esteticul devine un ethos. Nu mai puţin, biografia poetului relevă cu energie « mitul scriitorului care moare tînr », atît de dureros înfloreşcent de la Shelley, Byron, Musset la Péguy, Renato Serra, Carlo Michelstaedter, indicînd conştiinţa unei nedreptăţi existenţiale, « modern » prin înregistrarea sa tipologică, dar cu rezonanţe « clasice », puţin fi pus în relaţie cu vocea corului antic cel deplîng pe eroul lovit de destin. Leopardi constituie una din jertfele cele mai notorii pe altarul acestui mit al personalităţii de excepţie, pedepsită pentru că ar fi violat spaţiul unei problematici interzise. Decepţionismul romantic i se alătură însă riguroasa intelectualistă, acea lecţie clasică ce-şi află originea în setecetoc, prin Vincenzo Monti. Dispoziţia romantică (*Stimmung* ul liricilor germani) este depăşită prin instrumentul lucidităţii, care încearcă a-şi întemeia o convingere, a fixa ceea ce e labil, vaporos, efemer. Boala, starea fizică subredă, atît de « romantică », înct devin emblematică, sînt, la rîndu-le, depăşite printr-o concentrare a inteligenţei, stimulare de sensul metafizic, transcendent al patologicului, care formează unul din axele structurării moderne a personalităţii ce a căpătat în secolul nostru « o formă mai agresivă, dacă nu mai puţin narcisică » (Susan Sontag: *Illness as Metaphor*, New York, 1978). Alenarea de sine se exprimă într-un limbaj apropiat de cerebralităţile artiştilor contemporani, ca una din premisele cele mai semnificative ale unei noi poeticii. Deşi contestată de Croce, filosofia leopardiană, difuză şi în poezia sa, interesează din ce în ce mai mult exegeza (Giovanni Gentile, Adriano Tilgher, Walter Binni, Natalino Sapegno, la noi Alexandru Balaci, Edgar Papu, Nina Façon, Smaranda Bratu-Stati, Iosif Chieie-Pantea s.a.), fiind invocată în procesul de înţelegere unitară a operei. Nu e înţelepţit faptul că jaloanele concepţiei moderne ale marului reanecat cuprind, aşa cum arată şi Edgar Papu, o intuiţie asupra laturii nocturne a spiritului grecesc (*Nachtseite*), independentă de Hölderlin (prea puţin cunoscut pe atunci), în virtutea *Iliadei*, ca

şi a corului din *Oedip la Colonos*, din care derivă deznădejduita considerare a condiţiei umane, iremediabil naufragiate în nonsens. O dramă « existenţialistă » capătă sub condeiul poetului accente ideatice dintre cele mai sumbre, premonitorii în sens moral şi artistic. Trăirea e considerată ca sursă a unei permanente decepţii, a unei frustrări ilimitate, sub egida conceptului *la noia* (plictiseala), care ne poartă gîndul la *l'ennui* al lui Baudelaire (v. Guy Sagnes: *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, 1969). Pornind de la teoria « iluziei continue » a lui Foscolo, contemporanul său mai vîrstnic, Leopardi formulează o proprie « teorie a plăcerii », bazată pe echivalenţa noţiunilor « fericire » şi « plăcere », cu cea de « amor propriu », ca reflex al structurii generice a omului, gînd de instinctul de conservare. Înfinutul iubirii de sine produce o dorinţă de fericire aşiderea înfinită, care devansînd relativul (realul), se înscrie în stările iluzii. Dincolo de teza iluministă a conflictului dintre rezervorul colosal al capacităţilor umane şi mediul ostil, se proiectează aici aspectul unei conştiinţe meafizic torturate. Produs teratologic al raţiunii, pret oneros al îndepărtării omului de natură, plictiseala se înfăşisează la Leopardi ca o desubstanţare a umanului, ca o maladie « care macină omul în măruntaele sale şi, dînt-o fiinţă inteligentă, face o umbra ce se mişcă, o fantomă care gîndeşte », şi, totodată, ca o antisubstanţă ironic înronată peste ruinele alcătuirilor morale, sporind în negativitatea sa funestă: « Numai plictiseala, care se naşte întotdeauna din desertăciunea tuturor lucrurilor, nu este niciodată desertăciune, nici eroare, nu e niciodată întemeiată pe ceva fals. Şi se poate spune că toate celelalte fiind desertăciune, la plictiseală se reduce şi în ea constă tot ce are substanţă şi real viaţa oamenilor ». *La noia* e un sentiment mistuitor al inutilităţii, al unei vieţi spiritualmente fade, corelat literar cu *acedia* gînditorilor creştini, reflectat anterior în dialogul dramatic *Spectrum* al lui Petrarca şi, evident, preafînd *spleen*-ul modernilor, S-au făcut apropieri subtile între însemnările leopardiene pe această temă şi meditaţia lui Pascal (v. Ines Scaramucci: *La dimensione pascaliana, da Leopardi a Montale*, Milano, 1972). Se observă însă şi însemnate deosebiri, în sensul că deprimarea autorului *Asposiei* e micşorată prin intermediul acţiunii, al « coborîrii în cetate », al aspririi la faţa socialmente utilă, ca şi prin terenul laic pe care se plasează ostentativ întregul său demers (s-ar putea vorbi în acest punct de un transfer afectiv, al neîmplinirii erotic, de ceea ce Jung desemna prin termenul de *Libidoersatlung*). Posturii janseniste, dureroase prin umilitate, în spirit augustinian, îi corespund o atitudine umanistă, orgolioasă, al cărei arc cultural se întinde de la ancii la ilumişti. Ateismul lui Leopardi (formulă doctrinară a demoniului sale) îl amplifică izolarea tragică, simţămîntul că nu dispune de nici un sprijin, aflat la discreţia unei naturi impleabile (în consonanţă cu Baudelaire care înfiera fărîdelegile acestea: « *la nature ne peut conseiller que le crime* »). Totodată putem socoti pesimismul leopardian în acord cu opiniile sale social-politice, drept o reacţie protestată împotriva dogmatismului sacralizat, care autorul puterii feudal-clericale. O sfidare a aceluia conformism abrutizant pe care autorul *Florilor Răului* îl fulgera în alte circumstanţe, vorbind despre « spiritul belgian ». Dacă decepţia, amărăciunea, gustul de cenuşă erau socotite de către teologi drept un păcat, materialistul Leopardi e unul din primii mari creatori ce le înalţă pe treapta supremelor simboluri lirice. Renunţînd la bucuria de a trăi, nu renunţă la satisfacţia demonică de a clama o suferinţă prohibită. *La noia* circumscrie un spaţiu « dincolo de bine şi de rău », precum un cuib al fiinţei ce-şi caută identitatea sedusă de năluca unei neutralităţi, cu preţul uneia din cele mai perfide suferinţe. O altă însemnată faţă a modernităţii lui Leopardi o reprezintă poziţia sa faţă de limbajul liric, deconsiderat multă vreme de către teoria literaturii, relegat la periferia acesteia, lipsit chiar de un nume constant pînă spre jumătatea secolului al XVIII-lea (Boileau, înfăţişînd fără sistem, în

cîntul al II-lea al *Artei poetice*, idila, elegia, oda, sonetul etc., le socotește ca « *des petits ouvrages* »). Leopardi propune în *Zibaldone* (1829) o concepție lirică dintre cele mai categorice, considerînd că orice poezie autentică e lirică prin faptul că se împartășește din esența amintirii, deosebită de emoția nemijlocită: (poezia) « a constat de la începuturi din acest singur gen și esența ei o alcătuiește în principal acest gen, cu care aproape se confundă; lirica e cea mai autentic poetică dintre toate formele poeziei, care nu sînt poezie decît în măsura în care sînt lirice ». Cu trei ani înainte, nota asemenea gânduri în care putem citi o rezonanță din faimoasa viziune a lui Vico asupra « poeziei » care ar învîlvi stadiile inițiale ale umanității, stadii pe care azi le subsumăm adesea conceptului de mit: « Dacă vrei să împarti poezia în genuri, ea nu cuprinde decît trei mari compartimente adevărate: poezia lirică, poezia epică și poezia dramatică. Poezia lirică e aceea care s-a născut încă dintr-o dată; ea este însușirea firească a oricărui nașuni, fle și sălbatic; ea e cea mai nobilă și cea mai poetică, ea este, cu adevărat și prin excelență, poezia în toată extensiunea ei; însușirea oricărui om, chiar incult, care-și caută bucuria ori consolarea în cîntec, în cuvîntul ritmat într-un fel sau altul și în armonie; ea e expresia adevărată și liberă a oricărui sentiment viu și puternic. Poezia epică s-a născut după ea și din ea ». Adîncind ideea lirismului, Leopardi respinge teza imitației, îndecăvătă poeziei, în favoarea celei a imaginației: « Imitația are totdeauna multe trăsături servile. Nimic mai fals decît ideea de a considera și defini poezia ca artă imitativă, de a pune alături de pictură. Poetul imaginează: imaginația vede lumea așa cum nu este, își clădește o lume care nu există, plămășuiește, inventă, nu imită ». Din nou, imaginea pe care și-o face asupra limbajului poetic indefinit (« *un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlar prosaico e volgare* ») se apropie de cea a lui Baudelaire: « *C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague laissant carrière à la conjecture* ». Indiscutabil moderne sînt și preocupările autorului *Infinitului* în direcția restaurării personalității prin stil, vădite atît în perimetrul teoretic cît și în practica creației, urmărină în înlocuiri « poezia extravertită » din sfera imaginației anacronice cu o poezie introvertită, expresie a unei naturi subiective. Istoria literară sancționează strădaniile poetului printr-o apreciere superlativă, asemuind inovația tehnică introdusă de *Cînturi* doar cu cea a lui Petrarca (Salvatore Battaglio). Fără îndoială, travaliul leopardian de edificare consiliată a personalității e înrudit cu cel baudelairean (în bună parte de consubstanțialitate poetică), fondat pe caracterul predominant al intelectualului în procesul creației, pe deliberare și pe o muncă tenace. Resortul volitional pe care, alături de « inspirație », se sprijină opera lui Leopardi reprezintă, desigur, și o reacție antinaturalistă (« *ce culte niais de la nature* », se pronunță Baudelaire), o moștenire de orgoliu al aristocluilor răzvrătiți, însă și o mentalitate, în ultimă instanță, neo-platonice, din care derivă încredințarea că artistul își găsește în propriul suflet « modelele » de care are nevoie și pe care năzuiește a le domina așa cum Creatorul își domină propria creație (Baudelaire: « *l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création* »).

Avînd în față o impunătoare versiune românească a poeziei în discuție (Giacomo Leopardi: *Cînturi*. Traducere, cuvînt înainte, cronologie, note și comentarii de E. Boeriu, Ed. Dacia, 1981), putem încerca sunetul acesteia, trecut prin dublul filtru al unei limbi și al unei poezii. La noi, lirica leopardiană a fost receptivă tardiv și multă vreme cu textul fragmentar, lista tălmăcirilor incluzînd, de pe la 1874, nume ca Aron Denesianu, Duiliu Zamfirescu, N. Iorga, G. Murnu, Alexandru Marcu, Alexandru Graur (v. Alexandrina Mititelu: *Traduceri românești din Leopardi*, în *Studii italiene*, III, 1936). O mențiune specială se cuvine volumului realizat de Lăscăr Sebastian, în 1963. Bine cunoscută traducătoare de literatură italiană (*Divina comedie* și *Decamerionul* rămîn momente de referință), Eta Boeriu ne oferă o sumă a liricii marelui

recanatex, recomandată, printr-un succint și pertinent *Cuvînt înainte*, în trăsăturile sale definitorii: « Lirica este pentru Leopardi în primul rînd cînt (de aici și titlul volumului său), cînt ce nu cunoaște durată, ce nu se supune decît inspirației imediate, cînt ce exprimă numai glasul pur al sentimentelor în care n-au ce căuta întromisiunile narative și dramatice ». Ca și: « Suferința adolescentului care, în clipa cînd ajunge în contact cu realitățile aspre și prozaice ale vieții, simte destrăbîndu-se în el lumea fragilă a tuturor iluziilor sale, permanentizarea acestei disperări adolescente pe care Leopardi, din pricina împrejurărilor, nu o va depăși niciodată, experiența propriei dureri proiectată pe plan universal, conștiința lucidă a inexorabilității suferinței umane, constituie punctele ferme ale gândirii leopardiene. . . ». Sau: « Toate aceste zguduitoare „aventuri” ale sufletului — în fond una și aceeași meru — izvorfăz dintr-o nestăvilită sete de a recupera, prin intermediul amintirii, conștiința trecutului, a acelor juvelele aspirații spre fericire, a acelor imense dorințe de a participa la viață, a acelor iluzii și speranțe pe care poetul le simte pierdute pentru totdeauna ». Sub acola una considerată atît de permeabilă la sensurile adînci ale poeziei, textele tălmăcite ne permit a parcurge întreaga gamă a atitudinilor leopardiene, a pătrunde în specificul lor. Opînd pentru un cînt nouc, prin evitarea unei arhaizări ce ar fi apărut fastidiosă, ca și a unei excesive neologizări, ce ar fi sters complet culoarea de epocă, mînuind o limbă subtilă, nuanțată, cu aerul de a fi « dintotdeauna », traducătoarea dă glas mărturiei patetice care, pe locuri, atinge o strună de vizionism shakespearean: « Au ce păt, ce grea nelegiuire / mînjitu-m-au nainte de-a mă naște / strîndu-mi ze și soartă împotriva? / Cu ce-am greșit copilă, atunci cînd viața / se scurge ne-nînă, n-ct pe fusul / cumpietei Parce firul vieții mele / sen-virte vinăt, supt de tinerete / și bucurie! Vai, smintite vorbe / rostește gura ta: de taină-s cele / sortite-n cer » (*Ultimul cînt al lui Saffo*). Iată cînd de firesc se articulează în idiomul nostru sentențele clasice ale melancoliei: « Și totuși amintiri / mi-e drag să-i deapăn în față / cărările și scurte-amintiri, / ce dulce e să-ți amintesci trecutul / chiar dacă-i trist și încă te mai doare » (*Către dulce*). În transluciditatea stihului e prinsă, la un moment dat, meditaund-desperată poză bacoviană: « Demult, cînt cîntîr, plin de neastîmpăr, / dumnică-așteptam, după ce ziua / se spulbera, eu rămîneam de veghe / muncit de gânduri și tîrziu în noapte / un cînt ce se-azeua murînd pe-ncetul / departe pe cărări, tot mai departe, / ca și acum mă gîtula cu spăime » (*Ajun de sîrbătoare*). Sarcasmul, atîntit împotriva mediului advers în care i-a fost hărăzit poetului să viețuiască, sună cristalin, convertind reziduurile suferinței în pură strălucire a restoriri: « Nici inima-mi spunea că-ai tineri / mi-l vei lăsa, ce iau drept ciudățenii / știința și cartea și-și bat joc de ele, / aici pe unde lumea mă urăște, / și nu din pîznă, căci mai bun ca dînsa / nu mă socotește, ci de mine crede / că-n sinea mea m-aș socoti mai vrednic, / deși-mi tîni taina-ascunsă-ădine în suflet, / Aici îmi deapăn ani, trist și singur, / fără-iubi, fără-a trăi, și aspru / ajung să fiu în cîrdul de nemernici; / aici de milă mă despoi și turma / ce mă-nconjoară de dispreț; mă mulț / față de semeni; și-ntr-o-acestea zboară / preadulcea tinerete, mult mai dulce / decît ai faimei lauri, decît pură / lumină-a zilei, decît viața însăși. . . » (*Amintirile*). Alăturînd versiunea românească de original, ne convingem nu numai de osmoza de semnificație și atmosferă, dar și de fidelitatea literală cu care a operat Eta Boeriu. Capodopera lui Leopardi *l'infinito* poate constitui o grațioasă probă. Poemul italian (« *Sempre caro mi fu quest'eremo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / Il cor non si spaura. E come il vento / Odo stormir tra queste piante,*



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

